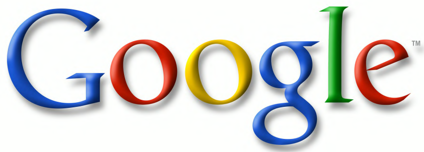
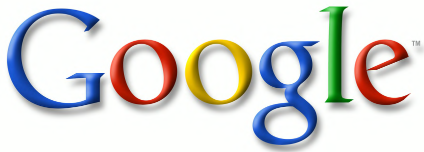





VE RI
TAS









WALERY GOSTOMSKI

Z PRZESZŁOŚCI I Z TERAŹNIEJSZOŚCI

STUDYA I SZKICE

KRYTYCZNO-LITERACKIE

WYDAWNICTWO »ARKONII«



WARSZAWA
GEBETHNER I WOLFF
KRAKÓW. — G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1904

Z PRZESZŁOŚCI
I
Z TERAŹNIEJSZOŚCI

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓLKI.

WALERY GOSTOMSKI



Z PRZESZŁOŚCI I TERAŹNIEJSZOŚCI

STUDYA I SZKICE KRYTYCZNO-LITERACKIE

WYDAWNICTWO »ARKONII«



WARSZAWA
GEBETHNER I WOLFF
KRAKÓW. — G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1904



Дозволено цензурою.
Варшава, 15 Апрѣля 1903 г.

Swiat nadprzyrodzony w »Boskiej komedyi«.

W dziejach literatury powszechnej nie ma poważniejszej postaci niż Dante Alighieri. Surowe, pełne majestatu jego oblicze, spogląda na nas z portretu współczesnego, malowanego przez Giott'a i zda się wyzierać z poza kart »Boskiej komedyi«. Na czele tego »świętego poematu«, do którego »niebo i ziemia przykładały rękę«, możnaby położyć parafrazę słynnego napisu na bramie piekielnej: Wy, którzy do rąk mię bierzecie, zostawcie wszelką płochość i pustotę. Bo oto otwierają się tutaj przed nami podwoje wieczności; natchnienie wieszcze »do wnętrza tajnych wprowadza nas rzeczy« i ukazuje niepojęte dla rozumu ludzkiego dziwy zagrobowego świata.

Wiadomo, że za życia Dantego, naiwna wiara ówczesnych ludzi w literalnem znaczeniu, brała fantastyczną jego wędrówkę. Mieszkańcy Werony, jak świadczy Boccacio, z zabobonną trwogą pokazywali sobie przechodzącego ulicą poetę, jako człowieka co zwiedził otchłań piekielną i oglądał męki dusz potępionych; na czarnych kędziorach jego włosów i w ciemnej cerze oblicza widzieli ślady dymu i c... ...kielnego.

... ludzie obecnego wieku, dzieci sceptycznej epoki, da... ...teśmy od tej naiwności średniowiecznej: nietylko, że ...rzymy w rzeczywistość tych widzeń nadziemski... ...y, ale powątpiewamy nawet o rzeczywistem

istnieniu owych krain zagrobowych, o których śniła, wzniosła jego fantazya. A jednak i dzisiaj postać śpiewaka »Boskiej komedyi« ukazuje się nam w aureoli dziwnego majestatu i cześć budzi mimowolną.

Jest w jego poemacie jakiś duch wielki, wznoszący się ponad warunki miejsca i czasu, do wiekuistego i wszechludzkiego znaczenia. Czy to jest duch średniowieczny upiększony i utrwalony na wieki czarami poezyi? Niewątpliwie »Boska komedya« nosi na sobie wybitne cechy średnich wieków, wyraża zasadnicze ich dążenia i aspiracye. Ale czyż jest tylko obrazem artystycznym tej epoki, dalekim jej odgłosem, dźwięczącym w harmonijnych tonach pieśni? Czy posiada dla nas wartość tylko doskonałego dzieła sztuki, — czyli też zawiera w sobie objawienie żywotnej prawdy ducha, przyodziane w przepiękną szatę poezyi? Zanim odpowiemy wyczerpująco na to pytanie, zważmy przedewszystkiem, że każdy prawdziwie genialny utwór poezyi, odzwierciadlający w pełni ducha danej epoki, obok właściwych jej rysów czasowych, zawiera pewien trwały, wszechludzki pierwiastek. Bo natura ludzka, choć zmienia się i przeobraża ciągle, zachowuje w swej głębi pewne żywioły, których trwanie liczy się na wieki, niekiedy na dziesiątki wieków. Geniusz twórczy, sięgając do samego dna duszy, wydobywa z niej te głęboko ukryte żywioły i nadaje im żywy, plastyczny wyraz, zrozumiały dla ludzi wszystkich krajów i wszystkich wieków.

Blisko trzy tysiące lat oddziela nas od chwili, gdy jakiś rapsod grecki wyśpiewał wzruszające pożegnanie Hektora z Andromachą, a któż odczyta dziś z obojętnem sercem tę cudną scenę rodzinną? — kto nie dosłyszy dźwięczącego w niej głosu szczero-ludzkiego uczucia? Równy, a może i większy okres czasu upłynął, odkąd Hiob [illegible]ygłaszał swe skargi bolesne, a psalmista opłakiwał na [illegible]vodami Babilonu nieszczęsną dolę swego ludu, — a cz[illegible] te dźwięki nie budzą i dzisiaj żywego echa w naszycl[illegible]ercach? Jest w tych pieśniach nieśmiertelnych coś v[illegible]ej,

niż odgłos daleki zamierzchłych czasów: jest wiecznie prawdziwy i wiecznie świeży głos serca ludzkiego.

I w poezyi Dantego głos ten nieraz się odzywa. Słyszymy go w rzewnych wyznaniach Franczeski i w pełnej grozy opowieści Ugolina i w innych, licznych epizodach, słusznej zażywających sławy. Ale nie na nich jedynie polega żywotność »Boskiej komedyi«. Oprócz tych oderwanych epizodycznych motywów, są w niej motywy główne, zasadnicze, zjednoczone w harmonijnym całokształcie, które, należycie odczute i pojęte i dzisiaj okażą się w tej samej sile i świeżości, jaką posiadały za życia poety.

Pod tym względem poemat Dantego zupełnie inne ma dla nas znaczenie niż wspomniane wyżej arcydzieła starożytnych Greków i Hebreów. W tamtych są szczegóły, porywające swą wiekuistą, żywą prawdą, ale naczelne idee i wyobrażenia po większej części budzą tylko zachwyt estetyczny dla przyodziewającej je pięknej formy, lecz nie mogą w nas obudzić pełnego uznania dla wewnętrznej swej treści. Nie możemy podzielać uwielbienia Homera dla jego barbarzyńskich bohaterów, ani też odczuwać pietyzmu śpiewaków hebrajskich wobec potęgi groźnego i mściwego Jehowy; inaczej wyobrażamy sobie prawdziwe bohaterstwo i odmiennie pojmujemy naturę wszechmocnego Bóstwa. Wieki rozwoju cywilizacyjnego przedzielają nas od czasów »Iliady« i »Psalmów«; zmieniły się zasadniczo od owych czasów idee i pojęcia, uczucia i aspiracye głębokim uległy przeobrażeniom.

Całkiem inny jest stosunek nasz do Dantego i jego epoki. Średnie wieki różnią się wprawdzie bardzo od naszych czasów, ale zasadnicza ich dążność nie jest, a przynajmniej nie powinna być nam obca. Prawda, ich ideały p[illegible]yczne i społeczne, ich filozofia scholastyczna, ich egzalt[illegible]a rycerska, nawet ich poezya romantyczna i sztuka g[illegible]cka po większej części należą już do dziejowego arc[illegible]um, stanowią jedynie ciekawe zabytki przebrzmiałych j[illegible]stosunków. Ale czyż można powiedzieć to samo o po-

tężnym duchu religijnym, ożywiającym tę epokę, o owych wzniosłych ideałach chrześcijańskich, które tak żywym blaskiem jaśniały w świeżych i dzielnych sercach ówczesnych ludzi? Czyż i one, razem z feudalizmem legły pod gruzami rycerskich zamków i rozwiały się na równi z marzeniami filozofii scholastycznej?

Niech na to pytanie odpowiedzą dzieje rozwoju duchowego nowożytnej Europy.

Nie brakło w nich usiłowań, zmierzających do usunięcia z życia pierwiastku religijnego i zastąpienia go teoryami racyonalnemi. Rewolucya francuska strąciła krzyże z ołtarzy chrześcijańskich i umieściła na nich bóstwo rozumu, następnie filozofia niemiecka osadziła kolejno na tronie boskim różne idee i pojęcia absolutne, widząc w nich ostateczne przyczyny wszechbytu, wreszcie za naszych już dni pozytywizm francusko-angielski uznał wiedzę doświadczalną za jedyną prawowitą władczynię w krainie ducha i ogłosił zamknięcie raz na zawsze przed myślą ludzką sfery nadzmysłowej. Wszystkie te i tym podobne zasady i teorye w swoim czasie święciły tryumfy nad uczuciem religijnem, ale czyż zdołały wyplenić je z serc ludzkich, lub przytłumić płynące zeń pragnienia i aspiracye? Nie sięgając już w niedaleką przeszłość do epoki bankructwa racyonalizmu ośmnastowiecznego, lub spekulatywnej filozofii Hegla, rzućmy tylko okiem na stan umysłów w obecnej dobie. Jakże wymownie świadczy on o bezsilności doktryn racyonalistycznych wobec wiekuistych zagadnień ducha. Przed laty kilkunastu jeszcze pozytywizm wszechwładnie nam panował. Słuchaliśmy z głęboką wiarą jego uczonych wyroków, pokornie poddawaliśmy się jego zakazom, wzbraniającym wszelkich wycieczek po za granice materyi i zmysłów, wskazany przezeń zi[illegible] i, doczesny pożytek, poczytywaliśmy za jedyny rozum[illegible] naszych dążeń. A oto dzisiaj niespodziana następuje z[illegible] Wszechwładztwo doktryny pozytywistycznej wid[illegible] e chyli się do upadku. Pragnienie nadzmysłowości z[illegible] ą

siłą budzi się w sercach ludzkich, a myśl ludzka zuchwale przekracza zakreślone jej przez pozytywizm granice. Zwrot ten objawia się w licznych i różnorodnych kierunkach współczesnej myśli, niekiedy doniosłych i pełnych znaczenia, niekiedy dziwacznych i chorobliwych. Dostrzegamy go w przywidzeniach i mrzonkach współczesnego spirytyzmu, w mglistych tęsknotach i nieokreślonych aspiracyach symbolizmu francuskiego, w poważnym i głębokim mistycyzmie powieści ruskich, w szerzącem się wśród angielskiego społeczeństwa zamiłowaniu do teozofii indyjskiej; wreszcie w ogólnym, idealno-spirytualistycznym nastroju wielu współczesnych pisarzy i w niepokoju, ogarniającym najtrzeźwiejsze umysły, którym nie wystarczają już pozytywne hasła wieku.

Cóż nam mówią wszystkie te objawy? Świadczą one niewątpliwie o spotęgowanej żywotności uczuć i pragnień religijnych, które długo tłumione w swym rozwoju wezbrały potężną falą w duszach dzisiejszych ludzi i wylewają się na zewnątrz w licznych strumieniach różnej mocy i różnego stopnia czystości. Czy te strumienie zleją się w jeden wielki, ożywczy prąd religijnych dążeń, — czyli też rozproszą się po obszarach życia i wsiąkną bez śladu w jałową, piaszczystą jego glebę? — na to pytanie nikt chyba w obecnej chwili nie zdoła dać zadawalającej odpowiedzi. To tylko pewna, iż, jak daleko wzrok nasz sięgać może, nic nie widzimy obecnie na horyzoncie duchowego bytu ludzkości, coby mogło zastąpić stare ideały religijne chrześcijaństwa. Zresztą wszak jeden z największych sceptyków naszego wieku, Ernest Renan, uznał nieśmiertelną trwałość chrześcijaństwa i nazwał je wieczną religią ludzkości. Zatem pono z tej strony jedynie r[illegible]y oczekiwać zaspokojenia budzących się tak żywo w[illegible]iejszych czasach, nadzmysłowych pragnień i aspir[illegible] Czy zaś to się dokona przez zwrot do dawnej, ustał[illegible]radycyi kościoła chrześcijańskiego, czy też przez j[illegible]zmiany i przeobrażenia w jego łonie? — i tego py-

tania również nie zamierzam tu rozstrzygać, ani też nie mam możności po temu. Na tem miejscu pragnąłem jedynie uwydatnić niezniszczalną żywotność uczuć i ideałów religijnych, aby na tej podstawie wykazać właściwe znaczenie i stanowisko największego ich rzecznika w poezyi — twórcy »Boskiej komedyi«.

Zaiste, Dante jest największym poetą religijnym wszystkich czasów, bo wyraża najwyższą religijną ideę, na jaką ludzkość dotąd się zdobyła, a wyraża ją w jej treści absolutnie czystej i nieskończenie wzniosłej, oraz w formie doskonałej. »Boska komedya« skupia w sobie całą potęgę wiary chrześcijańskiej, całą dzielność wynikających z niej aspiracyi etycznych i humanitarnych. Natchniony jej twórca sięgnął do samego dna współczesnych sobie pojęć, uczuć i wierzeń religijnych, wydobył stamtąd najistotniejszą ich treść, a oczyściwszy ją z wszelkich przypadkowych naleciałości: grubych zabobonów, fanatycznych przesądów i chorobliwego mistycyzmu — wcielił ją w niewymownie pięknych i wzniosłych formach swej poezyi natchnionej. Stąd wynika owa, wspomniana wyżej, niezmierna powaga postaci Dantego, ów ton uroczysty i majestatyczny, przenikający jego poemat. Jest to odbicie powagi i majestatu, tkwiących w samym przedmiocie, zaiste, najpoważniejszym i najwyższym ze wszystkich, jakie tylko mogą postać w myśli ludzkiej.

I.

Rozprawiano wiele nad formą i rodzajem poetyckim »Boskiej komedyi«; nazywano ją nieraz eposem średniowiecznym. Atoli nowsza krytyka odrzuciła stanowc... to określenie i wykazała dowodnie, iż poemat Dantego nie odpowiada zupełnie warunkom kompozycyi epickiej. Nie będziemy tu ponownie roztrząsali tej kwestyi, jako nie wchodzącej w zakres naszego przedmiotu; uznając ... za

rozstrzygniętą, zwróćmy się raczej do wynikających stąd wniosków.

Gdyby »Boska komedya« była prawdziwą epopeą, posiadałaby może wyższą wartość artystyczną, ale nierównie mniejszą doniosłość religijną i moralną. Istotnem zadaniem poezyi epickiej jest wierne artystyczne odzwierciedlenie współczesnej rzeczywistości. Poeta epik posiada przedewszystkiem zdolność żywego odczuwania i odtwarzania plastycznego otaczających go zjawisk realnych. On nie wznosi się ponad swe otoczenie, jest przez nie całkiem pochłonięty, tylko widzi je jaśniej i dokładniej, niż inni współcześni ludzie i dzięki temu daje nam prawdziwy obraz życia w danych warunkach miejsca i czasu. Ale nic ponad to — jego pogląd na świat, jego sposób czucia i myślenia są znamiennym wytworem danej epoki i tracą swe znaczenie po za jej granicami. Weźmy Homera. Któż będzie w nim dzisiaj szukał przewodnich idei życia? któż obierze sobie za wzór barbarzyńskiego Achila lub chytrego Odyssa? Te kreacye pozostaną na zawsze w literaturze, jako genialnie nakreślone typy natury ludzkiej, ale nie mają nic wspólnego z obecnem naszem życiem. Toż samo da się powiedzieć i o innych postaciach poety, a także o uczuciach i obrazach, rozwiniętych w jego pieśniach.

Inaczej rzecz się ma z Dantem. Istotną w nim rzeczą nie jest obraz współczesnej rzeczywistości, lecz raczej wyraz idealnych jej aspiracyi. Znajdują się wprawdzie w »Boskiej komedyi« realne rysy życia, wszelako nie istnieją one same dla siebie, jak w każdej prawdziwie epickiej kompozycyi, lecz służą niejako za ilustracyą idei; ta ostatnia stanowi właściwy przedmiot poematu. A wszelka idea z natury swojej, choć powstaje i rozwija się w określony[illegible] warunkach realnych, nie może być nigdy w nich za[illegible]ą, sięga daleko po za ich granicę, w dziedzinę niesk[illegible]czoności. Ludzie różnie zdolni są ją pojmować i odczu[illegible]ć: jedni biorą ją tak, jak się ona przedstawia w cie-

lesnej szacie danych stosunków realnych, inni przyswajają sobie czystą, niewcieloną jej treść.

Do tych ostatnich należał Dante. Jego poemat, to polot w nieskończoność na skrzydłach idei. W tym polocie unosi się on ponad obszarami rzeczywistości, odbija zmienne jej barwy i kształty, ale nie zatrzymuje się nad niemi, nie pogrąża się w nich, lecz dąży ciągle naprzód, w niezmierzoną dal, ku światłu idealnej, boskiej prawdy.

Atoli dzieło poezyi nie może być zwierciadłem czystej idei, musi zawierać uzmysławiający ją obraz konkretny; aby zaś ten mógł powstać, potrzeba określonego punktu widzenia. Dante znajduje go w nastroju umysłowym współczesnej epoki, wznoszącym się nieraz pod wpływem żarliwości religijnej do stanu ekstazy mistycznej, do objawień i wizyi nadprzyrodzonych. W ramach podobnego stanu duszy rozwija się obraz poetycki »Boskiej komedyi«, jako cudowne widzenie duchowego świata, które stało się udziałem poety za sprawą łaski bożej. Ale ta wizya dantejska nie była wypływem jakiegoś świątobliwego szału wyobraźni, ogarniającego tak często średniowiecznych mistyków-wizyonerów, lecz wynika ze świadomej siebie dążności twórczej, jest wzniosłą fikcyą poetycką, mającą unaocznić ludziom w urojonej szacie zmysłowej najwyższe prawdy nadzmysłowego świata. Cel ten został osiągnięty dzięki wysokim przymiotom geniuszu twórczego poety. Jasny, logiczny rozum, niesłychanie żywa wyobraźnia i potężnie rozwinięta uczuciowość — te trzy zasadnicze czynniki talentu twórczego, które w wyjątkowej pełni i równowadze posiadał Dante, pozwoliły mu ująć nieskończenie rozległy przedmiot poematu w zarysy zdumiewająco jasne i wyraziste, rozwijające się z niezłomną, matematyczną nieomal konsekwencyą i rozjaśnione blaski najwyższego piękna.

Zanim zwrócimy się do szczegółów, ogarnijmy ...ym rzutem oka ogólne zarysy tego obrazu.

Naczelne miejsce zajmuje w nim Bóg, jako ...ódło

wszechistnienia, początek i kres wszelkiego dobra i wszelkiej doskonałości. Duch Boży przenika i napełnia sobą cały poemat, obecny jest w każdym jego motywie, począwszy od napisu na bramie piekielnej, wzniesionej przez «potęgę wszechwładną, mądrość najwyższą, miłość pierworodną», aż do najwyższego zachwytu poety nad doskonałością Trójcy Świętej, do wyrażenia którego «wzniosłej fantazyi nie starczyło mocy» [1]. Istność boża, przebywająca w najwyższem, duchowem niebie, Empireum, po za granicami czasu i przestrzeni, za pośrednictwem potęg i mocy niebieskich sprawia ruch najpierwszej sfery — *primum mobile.* Ruch ten udziela się dalej innym sferom, w których, jak mniemała ówczesna astronomia, słońce i wszystkie gwiazdy obracają się dokoła ziemi. Stąd wynika harmonia wszechświata i uwarunkowane przez nią wszelkie objawy bytu, który w nieprzerwanym ciągu stopniowań rozwija się od ziemi do nieba.

Począwszy od czysto cielesnych stworzeń, przez człowieka, jako jestestwo cielesno-duchowe, następnie przez szeregi niezliczone coraz doskonalszych, coraz bardziej uduchowionych istot, wznosi się ten łańcuch istnienia aż do najwyższego, empirejskiego nieba, przybytku Boga, aniołów i dusz błogosławionych. Dusze owe przemieszkują też na sferach niebieskich, otaczających ziemię, zajmując miejsce tem wyższe, a zatem tem bliższe Boga, im wyżej zdołały się wznieść w swem udoskonaleniu. Nawet w samem Empireum widzimy pewne ustopniowanie hierarchii niebieskiej. Błogosławieni tworzą różę mistyczną; między nimi a tronem bożym pośredniczą potęgi niebieskie: Cheruby i Serafy, Archaniołowie i Aniołowie, tworzący dziewięć kręgów, które w nieustannym ruchu krążą dokoła Bó[illegible] tem bliższego, im z doskonalszych składają się ist[illegible]

[illegible]ańcowem przeciwieństwem tego królestwa wiekui-

—

[illegible]f. III—6, Parad. XXXIII—142.

stej światłości i szczęścia jest piekielne państwo wiecznych mroków i boleści. Wyobraża ono ujemną postać bytu, jest jego zaprzeczeniem, jako miejsce wiekuistej śmierci duszy. Istota bytu polega bowiem na dążeniu do coraz wyższego udoskonalenia; — to dążenie znajduje swój kres ostateczny w jak najzupełniejszem sharmonizowaniu wszelkich objawów bytowych z ich źródłem i celem, z wolą najwyższą i wszechdoskonałą. Bunt pysznych aniołów był pierwszem naruszeniem tej harmonii i przez to stał się początkiem zła na świecie, czyli negacyi rzeczywistych, pozytywnych zadań istnienia, streszczających się w dążeniu do dobra. Lucyfer, naczelnik buntowniczych duchów, strącony z nieba, ciężarem swego upadku zanurzył się w głąb kuli ziemskiej i na wieki uwięziony został w samym jej środku. Wewnętrzna jej zawartość ustąpiła pod ciśnieniem potwornej masy cielska szatańskiego: wskutek tego w łonie ziemi utworzyła się otchłań piekielna, na jej powierzchni zaś, wyparta z głębi materya, wzniosła się w kształcie olbrzymiej góry, sięgającej wierzchołkiem sfer międzyplanetarnych; góra ta przeznaczona została na miejsce oczyszczenia z grzechów dusz pokutujących.

Lucyfer, jako pierwszy naruszyciel harmonii duchowej wszechświata, stał się naturalnym władcą dziedziny bezwzględnego zaprzeczenia tej harmonii, czyli bezwzględnego zła. Jest to zarazem dziedzina wiecznych cierpień boleści, gdyż prawdziwa radość i prawdziwe szczęście zawierają się jedynie w królestwie bożem, którego przeciwieństwem jest państwo szatańskie. Do tego państwa szatańskiego należą wszystkie duchy, które własną wolą wyrzekają się dążenia do najwyższego dobra. Te duchy same skazują się na śmierć wieczną, one przez samą swą naturę, będącą wytworem woli zepsutej, mogą istnieć t[illegible]ko bytem ujemnym, a zatem bytem mąk i cierpień wieczn[illegible]h, gdyż jego pełna postać dodatnia znajduje się jedynie w [illegible]doskonałości i szczęściu zjednoczonych przez miłość [illegible]e-szkańców niebios. Ta ujemna postać bytu posiada [illegible]że

różne stopnie ilościowe; stąd podział otchłani piekielnej na dziewięć okręgów. W przedsionku piekieł znajdują się dusze, których byt moralny równy jest zeru, dusze ani złe, ani dobre, «nienawistne zarówno piekłu, jak niebu»[1]. A poniżej w zwężających się coraz kręgach otchłani pomieszczeni są potępieńcy, tem głębiej, im większe są ich zbrodnie, aż do samego dna, gdzie przebywają najgorsi, wedle mniemania poety zbrodniarze: zdrajcy i przeniewiercy, a także arcy-zdrajca, ojciec wszelkiej złości Lucyfer, władca piekielny, «potworny robak, co rdzeń świata toczy»[2].

Wznosząca się między ziemią a niebem góra czyścowa, również podzielona jest na dziewięć okręgów, odpowiadających stopniowemu oczyszczeniu dusz ze zmazy grzechowej. I tutaj panują cierpienia i katusze, bo nieodłączne one są od pierwiastku zła, który przylega jeszcze do znajdujących się tu istot. Ale te cierpienia czyścowe przemijające są, bo w duszach pokutniczych jest wola pozbycia się zła i osiągnięcia prawdziwej doskonałości; tutaj zło jest tylko względne, jest czasową przymieszką dobra, które musi osiągnąć nad niem zwycięztwo. Na szczycie góry czyścowej znajduje się raj ziemski, gdzie kończy się pokutnicza walka ze złem, a tryumf dobra, wznoszącego się coraz wyżej w swem udoskonaleniu, bierze swój początek.

Takim sposobem byt czysty i doskonały, poczynający się z Boga, lecz zanieczyszczony w swych ziemskich objawach przez wpływ potęgi szatańskiej, osiąga oczyszczenie przez pokutę i znajduje ostateczne ujście w zjednoczeniu przez miłość z wszechdoskonałością bożą.

II.

Taka jest w najogólniejszych zarysach budowa świata nadprzyrodzonego «Boskiej komedyi».

---

[1] Dio spiacenti ed ai nemici sui. (Inf. III, 63).

[2] vermo reo che il mondo fora. (Inf. XXXI, 108).

Podstawą jej niewzruszona i niezmienna treść dogmatów kościelnych, za materyał budowlany służyły wyobrażenia zmysłowe, wyrosłe na gruncie wiary dogmatycznej, plan i układ całości jest samorodnym wytworem geniuszu twórczego poety.

W każdej budowli plan artystyczny jest rzeczą główną, w nim przejawia się myśl, ożywiająca dzieło, jego cel i przeznaczenie. I w owej poetyckiej budowli dantejskiej, przedewszystkiem uderza wielka myśl religijna poety, niezmierzona głębia jego religijnej samowiedzy. W pojmowaniu rzeczy nadzmysłowych, Dante wznosi się nieskończenie po nad naiwne i materyalistyczne wyobrażenia średnich wieków i nadaje postaciom i obrazom swego poematu charakter czystej duchowości. Jasną jest bowiem rzeczą, iż wszystkie zawarte w nich kształty i zarysy materyalne nie mają wyobrażać rzeczywistych stosunków bytu zagrobowego, lecz są symbolami, służącemi do wyrażenia zmysłowego, niedościgłych w swej naturze istotnej pojęć i ideałów religijnych. Sam poeta kilkakrotnie w ten sposób wyjaśnia znaczenie różnych swych obrazów [1]).

Dla ukształtowania tych symboli i alegoryi, poeta posiłkuje się jako surowym materyałem, wyobrażeniami zmysłowemi podań i legend ludowych, ale zazwyczaj przetwarza go, uszlachetnia estetycznie i uzupełnia pomysłami własnej fantazyi, niekiedy motywami mitologii starożytnej. Stosunkowa ilość tego materyału z zewnątrz poczerpniętego, zmniejsza się w miarę, jak poeta wstępuje w swej wędrówce pozaświatowej do sfer coraz wyższych: najwięcej zawiera go «Piekło», znacznie mniej «Czyściec», a obrazy poetyckie «Raju» zupełnie prawie wolne są od niego i całkowicie nieomal wysnute z pomysłów samodzielnej twórczej fantazyi.

W pieśniach «Piekła» napotykamy istotnie v[illegible] rysów i motywów, wytworzonych przez naiwną wy[illegible]źnie

---

[1]) Inf. IX, 61; Purg. IX, 70; Parad. XVII, 128; XX[illegible]39.

udową. Są tam i okropne otchłanie i ognie straszliwe, piekące potępieńców, i dręczące ich potworne postaci szatanów, rzeki krwi, jeziora wrzącej smoły, cały system mąk i kar, przedstawionych w sposób zmysłowy i materyalny. Ale jakże znacznym przemianom uległy w poemacie Dantego te popularne wyobrażenia o piekle, jak nieskończenie rozmaite są kształty i sytuacye z nich wyjęte, a przedewszystkiem, jak pogłębione i uduchownione zostało wewnętrzne ich znaczenie. W «Boskiej komedyi» e wyobrażenia materyalne zamieniają się na alegorye, pełne psychologicznej i moralnej treści, uprzytomniające nam z niezmierną żywością występne popędy i namiętności ludzkie. Czyż można np. trafniej oddać oszołomienie namiętnością zmysłowo-miłosną, jak przez ów okropny wicher, unoszący duchy w nieustannym, szalonym wirze, który poeta przedstawia nam w V-ej pieśni «Piekła»! W następnej zaraz pieśni, jakże odmienny, a również doskonale przystosowany do natury występku, obraz katuszy, zgotowanych przez inne wykroczenie zmysłów, przez bezmierne obżarstwo. Duchy, cierpiące tu, pogrążone są w błotnistym gruncie, rozmoczonym przez nieustanną ulewę; oeci zmuszeni iść zwolna «brudną mieszaniną z błota cieniów, jak grząską drożyną» (przekład Korsaka). Widoczna tu różnica w wewnętrznej naturze kary w tym i poprzedzającym obrazie. Tam męka duchów, choć ciężka straszliwa, posiada jednak szlachetniejszy charakter, niż wstrętny stan potępionych żarłoków, podobnie jak będąca jej przyczyną namiętność, jakkolwiek zgubna i grzeszna, jednak uszlachetniona przez miłość, nigdy nie poniża człowieka w tym stopniu, co czysto zwierzęca chuć jadła: bo wszystkie kary piekła dantejskiego są właściwie tylko naral nikiem odpowiadających im występków, wyów gorycznie moralne i fizyczne cierpienia, będce ą konsekwencyą przeróżnych zboczeń natury zl żnaby przytoczyć wiele innych przykładów, ie ych powyższy pogląd. Wspomnę tu jeszcze

obraz walk i zapasów, szarpiących się nawzajem złośn
ków (pieśń VIII), oraz rzekę krwi, w której pogrążeni s
tyrani i gwałtownicy (pieśń XII). Alegorye w tych ust
pach jasne są i nader wyraziste.

Oczywiście są też w obrazach piekła rysy, pozba
wione znaczenia alegorycznego, użyte wyłącznie lub prze
ważnie w celach artystycznych, dla spotęgowania wraże
nia grozy i okropności, które poeta chciał wywołać w czy
telniku. Takie rysy widzimy np. w fantastycznej sceni
nad brzegami smolnej sadzawki, będącej miejscem kar
złodziei i oszustów (p. XXII): mamy tu dziki i przeraża
jący obraz, zaprawny przytem rubasznym komizmem, zu
pełnie w duchu naiwno-jaskrawych wyobrażeń średniowie
cznych. Jeszcze bujniejsza i dziksza fantastyczność zawier
się w obrazie straszliwej jamy, gdzie cierpią mękę zło
dzieje grosza publicznego, przybierając naprzemian posta
cie ludzi i gadów. Tutaj podziwiać trzeba głównie Dan
tego, jako genialnego artystę, rozporządzającego takiem
nieprzebranem bogactwem kształtów i taką niesłychan
siłą plastyki, choć i tu nie brak rysów charakterystyc
nych, w których odbija wewnętrzna natura występków
ludzkich w ich ostatecznych potwornych wynikach.

Oprócz wyobrażeń chrześcijańskich o piekle, Dant
wprowadza także do swego poematu postaci demoniczn
mitologii klasycznej. Po większej części służą one jak
alegorye i uosobienia różnych występków. I tak Cerbe
z potrójną paszczęką wyobraża namiętność obżarstwa —
Pluto, bożek pieniędzy jest uosobieniem chciwości. Mino
taur — nadużyć zmysłowych, przeciwnych naturze. Cen
taury — srogości i okrucieństwa i t. p. Natomiast dwi
wspaniałe figury, przewoźnika Charona i Minosa, sędz
piekielnego, nie wyrażają, o ile się zdaje żadnej gł[illegible]sze
myśli, lecz imponują niezrównaną siłą uplastycz[illegible]eni
i mistrzowską charakterystyką. Żaden z poetów no[illegible]cze
snych (z wyjątkiem może Goethe'go) nie dorównał D[illegible]em
w szczęśliwem i świetnem zużytkowaniu postaci [illegible]tolo

gicznych. Kiedy u innych te postaci są zawsze tylko mniej lub więcej zręcznem naśladownictwem, u niego zdają się być dziełem samorodnej zupełnie twórczości. Wszystkie owe wspomniane wyżej demony klasyczne tak nic nie wyróżniają się swym obcym charakterem, tak przystają doskonale do całego obrazu królestwa piekielnego, iż wydają się jakby umyślnie dlań stworzone. Słusznie też zauważył Klaczko [1]), iż wobec tego mimowoli nasuwa się myśl o jakiemś przedwiecznem, powszechnem objawieniu, które było wspólnym udziałem całego rodzaju ludzkiego.

Idźmy dalej w rozważaniu alegoryi dantejskich. Przejrzyste są one i wyraźne bardzo w pierwszej części poematu, ale wyraźniejsze jeszcze w drugiej, w obrazach pokuty czyścowej. Wynika to stąd, iż poeta nie potrzebował tutaj uzupełniać rysów alegorycznych rysami, mającymi na celu spotęgowanie grozy mąk i katuszy, jak to widzieliśmy w obrazach piekła. Cierpienia dusz czyścowych nie osiągają najwyższego natężenia, w którem przejawia się ostateczny moralny upadek potępieńców, lecz tyle tylko posiadają siły, ile potrzeba dla wytępienia złych nałogów i ułomności w duszach pokutniczych. Przytem inna jest zupełnie ich natura niż w piekle. Tam, jak widzieliśmy męki i katusze duchów są ostateczną konsekwencyą występków, fatalnym, nieuniknionym ich skutkiem, tutaj cierpienia wypływają z samowiednego aktu woli, żądnej oczyszczenia, są objawem potężnego wysiłku duszy, który, jako taki, musi być ciężki i bolesny. Różne rodzaje cierpień wynikają z rozmaitych kierunków, w jakich zwracać się muszą te wysiłki, odpowiednio do natury grzechu, który przez nie ma być wypleniony.

Weźmy i tutaj kilka wybitnych przykładów.

W pierwszym okręgu czyśca widzimy dusze tych, co grzeszyli za życia pychą; dźwigają one olbrzymie ciężary, którymi wpół są zgięte i przytłoczone do ziemi (p. X).

[1]) Causeries florentines. Revue des deux Mondes. 1880.

Stan ten wyobraża symbolicznie pokorę, w której ćwiczyć się muszą i doskonalić duchy pyszne, co jej za życia nie znały. W następnym okręgu (p. XIII) odbywają pokutę dusze ludzi zawistnych; oczy ich zasłonięte powiekami, spojonemi boleśnie za pomocą drutu. I tutaj alegorya bardzo jest jasna. Zawiść przejawia się w odrazie, jaką sprawia widok cudzego szczęścia; cierpienie musi zatem dotknąć organu widzenia, za pośrednictwem którego okazuje się ta zła skłonność i który rozumiany tu jest oczywiście w znaczeniu przenośnem. Trzeba gwałtownym i bolesnym wysiłkiem zniweczyć zawistny wzrok naszej duszy, jeśli mamy się pozbyć grzechu zawiści. Dalej w kręgu piątym (p. XX) znajdują się ci, co nadto przywiązywali wagi do dóbr ziemskich i przewinili chciwością w ich nabywaniu, leżą oni twarzami do ziemi, by wpatrzeni nieustannie w proch ziemski, poznali dokładnie całą nicość i marność tego wszystkiego, co z ziemi pochodzi, a za czem za żywota swego zbyt usilnie się ubiegali. W szóstym kręgu (p. XXIII) widzimy dusze smakoszów i żarłoków. Pokuta ich na tem polega, iż trapieni są nieustannym głodem; oczyszczają się z grzechu żarłoctwa, doświadczając cierpień, których nigdy w życiu nie znali. Wreszcie w ostatnim kręgu pokuty (p. XXIII) dusze ludzi, skażonych nadmiernem upodobaniem w rozkoszach zmysłowych, przechodzą przez ogień niebieski, który wypala w nich wszelkie ślady tej niskiej żądzy. Ogień ten ma zupełnie inne znaczenie, niż płomienie piekielne: jest on symbolem ostatecznego oczyszczenia duchów, z przylegających jeszcze do nich resztek zmysłowości; dlatego każdy duch, który okupił swe winy w jakimkolwiek kręgu czyśca, musi jeszcze przebyć jego płomienie, i dopiero oczyszczony przez nie, może wstąpić na sam szczyt góry czyścowej, [illegible]ry nie jest już miejscem pokuty, lecz rajem ziemskim, [illegible] wiącym niejako przedsionek raju niebieskiego.

Jak widzimy, grzechy okupywane pokutą czy[illegible] są te same, które w piekle karane są wiecznemi m[illegible]

Niekonsekwencya, jaką poeta zdaje się tu popełniać, okaże się pozorną przy bliższej rozwadze. Wedle teoryi Dante'go, wysnutej z głęboko pojętych zasad chrześcijańskich, istotna wina potępieńców piekielnych tkwi nie w naturze ich grzechów, lecz w ich woli złej z gruntu i niezdolnej do poprawy. Każdy człowiek, jako istota niedoskonała i ułomna, skłonny jest wpaść w błędy i zboczenia grzechowe, lecz zawsze może podnieść się z upadku przez swą wolną wolę i za jej sprawą dążyć do udoskonalenia duchowego. Wtedy tylko bezpowrotnie jest stracony i skazany na wieczne potępienie, gdy brak mu woli dobra i chęci poprawy; bo wtedy jestestwo jego zatrute jest u samego źródła i nigdy nie będzie zdolne wznieść się do wyższej doskonałości, otwierającej duszy wstęp do raju. Skoro tylko człowiek posiada prawdziwą i silną wolę dobra, już tem samem nie może upaść na zawsze: ona staje się dźwignią, podnoszącą go z upadku grzechowego, jest bodźcem pobudzającym do wysiłków ducha, do walki ze złemi skłonnościami i przyrodzoną słabością natury ludzkiej.

Atoli życie jest krótkie: śmierć na każdym kroku na nas czyha i porywa nas często, zanim zdołaliśmy wyplenić w sobie wady i grzechy. Czyż więc wskutek braku czasu do poprawy i udoskonalenia wewnętrznego mamy być potępieni? Czyż tak niesprawiedliwe i niemiłosierne mają być wyroki wszechdobrego Bóstwa? W odpowiedzi na to mamy pełen głębokiej miłości chrześcijańskiej, katolicki dogmat czyśca, który w całej swej wzniosłej treści uplastyczniony został w «Boskiej komedyi».

Nie, człowiek nie będzie odpowiadał za brak możności podźwignięcia się z grzechu. On tylko odpowiada za to, co jest w jego mocy, a w mocy jego jest dobra wola po[illegible]awy; jeśli tylko ją posiada, pozostawiona jest mu możn[illegible] użycia jej w życiu pozagrobowem, w pokucie i skrusz[illegible]czyścowej. Pokuta ta jest więc jakby dalszym ciągiem ro[illegible]oczętej, lub choćby zamierzonej tylko, w życiu doczesn[illegible] pracy nad własnem udoskonaleniem. Tak zawsze

pojmuje ją Dante. Spotykane przez poetę w czyścu duchy, wielokrotnie wyznają, iż szczery żal za grzechy i chęć poprawy, w godzinę śmierci uczute, zbawiły je od mąk piekielnych.

Z takiego pojmowania pokuty czyścowej wynika, iż jest ona w zupełności objawem samorodnej i wolnej woli duchów, nie pozostaje pod żadnym przymusem zewnętrznym. Wogóle wyobrażenia jakiegokolwiek zewnętrznego przymusu niema w całym świecie nadprzyrodzonym «Boskiej komedyi»: niema go nawet w piekle. Wolność ducha ludzkiego wszędzie została uznana i uszanowana przez poetę. Wprawdzie widzimy postać Minosa, sędzi piekielnego, który naznacza duchom miejsce ich pobytu; tu i owdzie jeszcze możnaby wskazać drobne szczegóły, świadczące o przemocy i tyranii demonów nad grzesznikami. Atoli są to wszystko rysy czysto zewnętrzne, mające tylko estetyczne znaczenie, służące do uplastycznienia i ożywienia akcyi. Istotne pojęcie bodźca, pędzącego dusze na męki piekielne, zawiera się w objaśnieniu Virgiliusza, danem poecie nad brzegami Acherontu, przez który przeprawiają się dusze potępione:

Wszyscy, co w gniewie umierają Bożym,
Tu się gromadzą ze wszech krańców świata;
A wszystkim śpieszno przebyć ową rzekę,
Bo tak je nagli sprawiedliwość Boska,
Że bojaźń kary w żądzę się zamienia[1]). (p. III, 122).

Tak więc przymus jest tu pojęty w znaczeniu czysto moralnem, jako wewnętrzny popęd woli, wynikający z samej natury potępionych duchów, stanowiący nieunikniona, logiczną jej konsekwencyę. Wobec tego jasnem

---

[1]) Ustęp ten jak i wszystkie dalsze przytoczenia biorę [illegible] kładu Stanisławskiego, tylko w niewielu wyjątkowych razach [illegible] żam za właściwe uciec się do dawniejszego przekładu Korsaka [illegible] sposobności zauważę tu, iż oba całkowite przekłady polskie »[illegible] komedyi» nie są zupełnie zadawalniające. Pierwszy, Korsaka, [illegible] zaledwie kilka ustępów szczęśliwych, oddanych pięknie i poet[illegible]

jest, iż w «Boskiej komedyi» niema ani śladu pojęcia zemsty bożej, które zażwyczaj spoczywa na dnie pospolitych wyobrażeń o doczesnych i wiecznych karach grzeszników. Zemsta, jako uczucie niskie, kapryśne i zmienne w swych objawach, nie może zawierać się tam, gdzie panuje najwyższa Wszechsprawiedliwość Boska, przejawiająca się w niezwruszonej logice powszechnych praw moralnych, tak jasno uwydatnionej w całym systemie pojęć dantejskich.

Bezwzględna autonomia woli ludzkiej, ograniczonej jedynie w swej wolności prawami logicznemi swej własnej istoty, okazuje się w całej pełni na każdej karcie Czyśca. Tutaj niema nawet tych drobnych, powierzchownych rysów, które w piekle nasuwają wyobrażenie zewnętrznego przymusu. Duchy czyścowe śpieszą na miejsce pokuty, posłuszne jedynie swej chęci i pragnieniu; żadna obca siła nie przynagla ich do tego: cała żarliwość ich skruchy jest wynikiem ich własnej, nieprzymuszonej woli oczyszczenia i udoskonalenia. Nawet czas trwania pokuty zależy wyłącznie od woli i samowiedzy duchów, kończy się ona w chwili, gdy poczuły się wolnymi od wszelkich złych skłonności i godnemi szczęścia rajskiego — wtedy, mocą jedynie swej własnej chęci, opuszczają czyściec i wznoszą się do sfer niebieskich. Wyraźnie to się okazuje w epizodzie, gdzie dusza poety Staciusza, przedstawiona jest właśnie w chwili ukończenia swych cierpień czyścowych i wzniesienia się do nieba. Wyjaśnienie, jakie daje Staciusz na zapytanie Dante'go, jasno stwierdza wyrażony powyżej pogląd na stosunek pokuty czyścowej do wolnej woli duchów:

---

wog . zaś jest straszliwie niedbały, niepoprawny i niewierny. Przekła(Stanisławskiego odznacza się nieposzlakowaną wiernością, ale, nies ty, urok poezyi dantejskiej całkiem prawie się w nim ulotnił, jest rawny i wierny, ale nieomal zupełnie prozaiczny. Dopiero najnow , nieogłoszony dotąd w całości przekład Porębowicza odpowiada swe żądaniu i da nam wzorowe spolszczenie »Boskiej komedyi«.

O czystości duszy świadczy wola sama,
Co niespodzianie w niej się tu przebudza,
Gdy zmienić stan swój jest już całkiem wolną,
I takiej woli poddaje się rada.
Przedtem zaś dusza chęć ku temu czuje,
Ale tej chęci sprzeciwia się żądza,
Która z wyroków sprawiedliwych Boga,
Jak niegdyś grzechu, tak męczarni pragnie.
I ja com z górą pięćset lat przeleżał
W takiej boleści, ledwiem teraz uczuł
Wolę do wyższych wstąpić krain wolną.
(Czyściec, XXI, 61—70).

Powyższa zasada, że duchy tylko własną wolą i zasługą zdobywają sobie niebo, ulega jednak pewnemu ograniczeniu, przez dogmat katolicki o wpływie modłów ludzi żyjących na los dusz czyścowych, dogmat, który w całej swej sile został uwydatniony w «Boskiej komedyi» i ciągle nam się przypomina w pieśniach Czyśca. Wszystkie prawie duchy, spotykane przez poetę, powtarzają prośbę o modlitwy za sobą, i zapewniają o wielkiej skuteczności tych modłów, które mogą przyczynić się do skrócenia czasu ich pokuty. To przekonanie należy do najistotniejszych zasad Dante'go i wiąże się jak najściślej z całym systemem jego pojęć religijnych. Ma ono swe źródło w uznaniu łączności duchowej całego rodzaju ludzkiego, łączności, która przez śmierć nie zostaje wcale przerwana i w zakresie stosunku między żyjącymi i umarłymi nosi w dogmatyce kościelnej nazwę obcowania świętych. Z niej wynika, iż dobra wola ludzi żyjących, wyrażona w szczerej modlitwie, zespala się z wolą dusz czyścowych, przejawiającą się w pokucie i zwiększając jej siłę, przyśpiesza tem samem osiągnięcie ostatecznego celu jej dążeń.

Wysiłki woli, stanowiące właściwą istotę pokuty [illegible]yścowej, są głównym i najdzielniejszym środkiem popr[illegible]wy i udoskonalenia moralnego. Ale nie jest to środek jed[illegible]ny. Doniosłe również znaczenie posiada tu wewnętrzna [illegible]ontemplacya, prowadząca do gruntownego poznania r[illegible]ury

różnych cnót i występków; przez nią wzmaga się samowiedza ducha, będąca koniecznym warunkiem jego postępu ku wyższej doskonałości. W pieśniach czyśca dantejskiego odgrywa ona też bardzo ważną rolę i podobnie, jak rozmaite formy pokuty, przedstawiona została za pośrednictwem jasnych i plastycznych symbolów. Oto w każdym okręgu widzimy obrazy symboliczne, zawierające wybitne przykłady cnotliwych i występnych czynów, wzięte bądź to z pisma świętego, bądź też ze świeckiej historyi.

Bogata fantazya poety, dla wywołania żywszego wrażenia, nadała tym obrazom postaci bardzo różnorodne: ukazują się one naprzemian jako cudowne rzeźby, ryte na skale, jako niewidzialne głosy, rozbrzmiewające w powietrzu, jako widzenia wewnętrzne, postaci alegoryczne i t. p. Jasną jest rzeczą, iż wszystkie te zjawiska mają na celu uzmysłowienie refleksyi umysłowej dusz pokutujących nad objawami tych występków, z których muszą się oczyścić, jak również cnót, w których powinny się ćwiczyć. Obrazy pierwszych ukazują się przy wejściu do każdego okręgu, drugich przy wyjściu z niego. Duchy czyścowe naprzód muszą rozważyć i zgłębić całą szkaradę występków i grzechów, którymi przewiniły, następnie dopiero mogą doskonalić się w przeciwnych im cnotach.

Ogólnie mówiąc, cały obraz kar i pokuty dusz czyścowych posiada w «Boskiej komedyi» znaczenie alegoryczne i uplastycznia wewnętrzne przeradzanie się ducha ludzkiego w jego życiu zagrobowem i stopniowy postęp w udoskonaleniu moralnem.

Dalszy rozwój tego postępu duchowego widzimy w pieśniach Raju. Ale tutaj inaczej on się przedstawia. Dusze, które wzniosły się do królestwa rajskiego, wolne są od wszelkich grzechów i ułomności ludzkich, osiągnęły najwyższą doskonałość wewnętrzną, do jakiej tylko były zdolne, zatem dalsze udoskonalenie indywidualne jest tu niemożliwe, ale niemniej przeto istnieje stopniowanie w postępie ku doskonałości duchowej natury ludzkiej, wziętej

ogólnie. Poeta, jak wszędzie i tutaj również stoi niezachwianie na gruncie dogmatu, pojętego jednak w sposób niezwykle głęboki i rozległy; dzięki temu usuwa pozorne przeciwieństwo, zdające się zachodzić między prawowiernością dogmatyczną, a niezależną myślą ludzką. Wedle dogmatu wszystkie dusze, schodzące ze świata w stanie łaski bożej, osiągają królestwo niebieskie, a zatem wszystkie cieszą się jednaką pełnią szczęścia i chwały. Atoli to wyobrażenie wydaje się sprzecznem z wielką różnorodnością zasobów i uzdolnień w poszczególnych jednostkach. Zupełna czystość moralna nie jest tem samem, co najwyższa doskonałość duchowa. Wobec tego trudno się pogodzić z zasadą równouprawnienia wszystkich duchów w życiu zagrobowem, wielkich i małych, wzniosłych i pospolitych. Godząc to pozorne przeciwieństwo i rozwijając logicznie treść dogmatu, Dante podwójnie przedstawia w obrazach symbolicznych stan dusz błogosławionych. Właściwe miejsce ich pobytu znajduje się poza granicami przestrzeni wszechświata, w niebie empirejskiem, gdzie wszystkie używają jednakiej pełni szczęścia, zjednoczone w symbolu róży mistycznej; wszelako, aby dać poznać swe względne stanowiska w hierarchii niebieskiej, ukazują się naprzód poecie na siedmiu sferach, których istnienie Dante przypuszczał wedle systemu Ptolemeusza. Najmniej udoskonalone duchy ukazują się na sferze księżyca, jako najbliżej ziemi położonej, następujące sfery: Marsa, Wenery, Jowisza, Słońca i Saturna, wyobrażają coraz wyższy postęp w doskonałości duchowej; — sfera gwiazd stałych leży na granicy przestrzeni, poza nią znajduje się niebo duchowe, Empireum.

Poeta objaśnia wyraźnie przez usta Beatryczy, że cały ten obraz rozmieszczenia dusz w przestrzeni jest tylko uzmysłowieniem, niepojętych dla umysłu ludzkiego tajemnic boskich:

Tak do waszego ducha mówić trzeba,
Bo on od zmysłów uczy się jedynie
Co potem myśli swej uznaje godnem. (Raj, IV,

Rozwinięty w 3-ej części poematu system nagród niebieskich, jak przedstawione poprzednio systemy kar wiecznych i pokuty czyścowej, opiera się na uznaniu bezwzględnej autonomii woli ludzkiej i nacechowany jest tą samą, co tamte logiką i sprawiedliwością. Wedle niego od istoty ludzkiej wymaganem jest tylko to, co jest w jej mocy: rozwinięcie w pełni tkwiących w jej naturze uzdolnień i darów bożych, oraz zharmonizowaniu swej woli z wolą bożą, czyli z uwarunkowanym przez nią porządkiem moralnym wszechświata. Oto jest zadanie, które człowiek, jako istota duchowa, ma do spełnienia w swem życiu doczesnem i wiecznem. Skoro je spełni całkowicie, używa niezmąconego szczęścia rajskiego bytu, niezależnie od tego, do jakiego stopnia doskonałości wznieść się zdołał; gdyż stopień ten jest już niezależny od jego woli i możności. Kres, do jakiego wznieść się może poszczególna jednostka, naznaczony jest z góry w naturze jej wewnętrznej, przez ogół posiadanych przez nią uzdolnień i zasobów duchowych. Rozmieszczenie tych kresów na różnych wysokościach duchowego bytu jest wynikiem opatrznych wyroków boskich, których pełne poznanie i zrozumienie niedostępne jest dla samego umysłu[1]. Nam dość jest wiedzieć, że jeśli każdy poszczególny osobnik ludzki znajduje zawsze granice swego rozwoju, ludzkość, wzięta jako całość nie zna tych granic i dlatego wybrani jej przedstawiciele w szeregu nieskończonych stopniowań, wznoszą się do sfer coraz wyższych, a najdoskonalsi z nich zbliżają się do Bóstwa, czyli do ideału wszechdobra i wszechdoskonałości, nie znającego ni końca, ni kresu żadnego.

Uzmysłowienie poetyckie całej tej wzniosłości bytu rajskiego stanowiło niewątpliwie najwyższe zadanie, jakie ki[illegible]kolwiek podjął geniusz twórczej poezyi; tylko mistrz te[illegible]iary i tej mocy, co Dante, zdolny był mu podołać. W [illegible]śniach Raju wznosi się on do szczytu natchnienia

[1] Parad. XXXII. 55—75.

i w ramach swej wspaniałej symboliki obejmuje niemal całą nieskończoność duchowego świata. Oczywistem jest, iż ta symbolika, mając do wyobrażenia tak nieujęty i bezmierny przedmiot, nie może posiadać wyrazistych zarysów, nie może rzucać się nam w oczy plastyką kształtów i żywością barw, musi zawierać wiele obrazów zamglonych, wiele niedomówionych myśli, które wyobraźnią trzeba dopełniać i sercem zgadywać. Płynąc po tem niezmierzonem morzu poezyi, rozlewającem swe fale w 3-ej części «Boskiej komedyi», czujemy zawsze, że mamy pod sobą bezdenną głębię, otchłań, pełną tajemnic i zagadek, która pociąga magnetycznie wyższe umysły, ale zraża i zniechęca pospolitą myśl ludzką. Słusznie też poeta na początku 2-ej pieśni Raju ostrzega tych z pomiędzy swych czytelników, którzy nie czują w sobie dosyć siły ducha, aby nie podążali dalej za jego natchnieniem:

O wy, co żądzą słuchania wiedzeni,
W malutkiej łodzi płynęliście dotąd
W ślad żeglującej ze śpiewem mej nawy,
Wracajcie raczej ku rodzinnym brzegom,
Na toń nie ważcie, bo tracąc mnie z oczu,
Może zbłąkani zostaniecie sami.

(Raj, II, 1—15).

Widocznie ostrzeżenie nie było zbyteczne. Istotnie, większość czytelników zwraca zwykle maleńkie łódeczki swej myśli od granic owych wód rajskich, po których tak śmiało żegluje geniusz Dantego. Ogół przeważnie zna Dantego, jako ponurego śpiewaka okropności i grozy piekieł, ale niewiele wie o Dantem, słodkim wieszczu wzniosłych rozkoszy raju. Piekło pociąga swoją niezrównaną plastyką, swą ożywioną akcyą, swemi epizodami, w których z taką prawdą odzwierciedlają się namiętności ludzkie, cała k n-kretna rzeczywistość życia ludzkiego. Oczywiście pod m względem dwie następne części «Boskiej komedyi», a sz e-gólniej trzecia, nie mogą współzawodniczyć z pierw ą. Wynika to z samej natury przedmiotu.

Niestety, życie nasze bez porównania podobniejsze jest do piekła niż do raju. Poeta, przedstawiający dziki zamęt występków, będzie zawsze bliższym prawdy, niż ten, który zechce odtworzyć wzniosłą harmonię cnót: pierwszy potrzebuje tylko wiernie obserwować otaczające życie, drugi musi je uzupełniać i podnosić wyższą treścią swej własnej duszy. Stamtąd też zaczerpnął Dante osnowę swych rajskich obrazów. Niema w nich zewnętrznej rzeczywistości życia, ale jest rzeczywistość wewnętrzna duszy, jest prawda idealna najwyższych uczuć i myśli, do jakich zdolny jest wznieść się umysł ludzki. Ta prawda istnieje od wieków w łonie ludzkości i nieraz żywym blaskiem jaśniała w wielkich i szlachetnych duszach; ale jest tak odległa od świata zjawisk, tak wysoko wznosi się ponad zwykły poziom naszego bytu, iż nader rzadko, wyjątkowo tylko znajduje w pojęciach swój pełny wyraz, a jeszcze rzadziej zjawia się w jasnych kształtach przed wzrokiem naszej wyobraźni.

Wzniosłe aspiracye religijne, stanowiące osnowę raju dantejskiego, ile razy zostały odtworzone w poezyi, przedstawiały się zawsze bądź to w nader nieokreślonych zarysach, bądź też zyskując na wyrazistości, traciły na wewnętrznej swej treści, która ulegała przekształceniu pod wpływem dowolnych pomysłów fantazyi, lub też ginęła wśród licznych ornamentacyi poetyckich. Dante, jedyny ze wszystkich poetów, zdołał oddać najwyższe wyobrażenia religijne chrześcijaństwa w formie, odpowiadającej wewnętrznej ich istocie. Na tem polega główny tytuł jego wielkości. Słusznie podziwiana jest potęga i groza wspaniałych obrazów piekła, niezrównany wdzięk poetycki, przenikający obrazy czyśca; — ale dopiero w pieśniach Raju objawia się całkowicie niedościgły, wyższy nad wszelkie porównania geniusz poety. Jako śpiewak grozy piekielnej, Dante ma współzawodników w literaturze powszechnej. Milton nie dorównywa mu wprawdzie bogactwem plastyki i żywością akcyi, ale zbliża się doń, a nie-

kiedy nawet przewyższa go wzniosłą potęgą ogólnych zarysów: Klopstock, choć wogóle nieskończenie niższy od Dantego, w głębokiej dosadnej charakterystyce postaci demonicznych miewa chwile nader szczęśliwego natchnienia; ale ani Milton, ani Klopstock, ani żaden inny poeta chrześcijański nietylko nie dorównał Dantemu w żadnym względzie, ale nawet nie zbliżył się do niego w sposobie odtworzenia bytu rajskiego. Tutaj śpiewak «Boskiej komedyi» stoi samotny i niedościgły, zarówno w głębokiem ujęciu, jak i wspaniałem zobrazowaniu wielkich idei religijnych. U innych poetów, którzy pokusili się o określenie wzniosłości nieba chrześcijańskiego, religia staje się mitologią, postaci Boga, aniołów i świętych, choć nieraz piękne i poetyczne, nic nie mają prawie wspólnego z istotnemi wyobrażeniami religii chrześcijańskiej; otrzymując zewnętrzne kształty, tracą całą swą wzniosłość duchową. Jeden Dante tylko umiał odtworzyć te postaci w pełni ich wewnętrznej istoty i w kreśleniu ich zachował całą godność religijnego namaszczenia. U niego fantazya nie przekształca idei religijnych, lecz tylko nadaje im pełną wyrazistość, unaocznia je naszej wyobraźni. Niebo dantejskie jest prawdziwie jakąś sferą duchową, w której niema nic cielesnego: radość i szczęście w niem panujące są istotnie nadziemskie, są czemś, nie dającem się w pełni wyrazić, czemś, czego ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce ludzkie odczuć nie zdoła. Na całym obszarze poezyi nie znaleźć utworu, uprzytomniającego w tak doskonały sposób wrażenie czystej duchowości, wolnej zupełnie od przymieszki pierwiastków zmysłowych. Wrażenie to wywołane zostaje przez eteryczny i przezroczy ton obrazów poetyckich Raju, oraz przez brak w nich wszelkich ograniczeń, wszelkich określonych zarysów [illegible]e-ryalnych. Dzięki temu przenoszą one nasz umysł w [illegible]ąś nadziemską i nadzmysłową dziedzinę, niepojętą w [illegible]ej treści i nieograniczoną w swym zakresie, otwierają [illegible]ed nami świat, nie mający nic wspólnego z otaczając[illegible]as

rzeczywistością zmysłów, świat duchowej i boskiej idealności.

Zauważmy przytem, że wszystkie te obrazy rajskie mają zawsze tylko symboliczne znaczenie i złożone są z rysów niezmiernie prostych, oraz z bardzo nielicznych wrażeń zmysłowych. Właściwie mamy tu jedynie trzy zasadnicze wrażenia: ruchu, światła i dźwięku, najidealniejsze i najmniej materyalne ze wszystkich możliwych. Dusze błogosławione okazują się we wszystkich sferach, jako światła różnej mocy i wielkości, radość ich objawia się natężeniem blasku, oraz żywością ruchu, ich cześć dla Bóstwa znajduje swój wyraz w pieśniach i hymnach, tak nadziemsko wzniosłych, iż nie mogą być powtórzone i oddane w mowie ludzkiej.

Światła błogosławione tworzą niekiedy pewien całokształt obrazowy, będący symbolem ich stanowiska w niebiesiech i znaczenia w świecie duchowym. Oto w sferze słonecznej ukazują się poecie dwa olbrzymie koła świetliste, których nieustanny ruch wirowy wyobraża dążność duchów do osiągnięcia pełnej wiedzy tajemnic boskich. Dalej, przebywające w sferze Marsa duchy bojowników wiary, tworzą promienisty krzyż, jako godło, pod którem walcząc, zdobyły sobie królestwo niebieskie; w sferze Jowisza świetlane postaci świątobliwych władców układają się w kształt orła, będącego znamieniem najwyższej (wedle przekonania poety) godności monarchicznej na ziemi, t. j. cesarstwa rzymskiego. Wreszcie w sferze ostatniej planety Saturna znajdują się dusze, które przez kontemplacyę wewnętrzną najbardziej zbliżyły się do Boga; dlatego przedstawione zostały jako światła, wznoszące się na nieskończenie wielkiej drabinie aż do najwyższych przestworów empirejskiego nieba, aż do tajemniczego przybytku Trójcy Świętej [1]).

[1]) W pewnem bardzo uczonem i bardzo poważnem dziele polskiem («Dzieje lit. pow». Warszawa, 1887, tom II, str. 948) napotkałem nader lekki sąd o będących tu w mowie obrazach Raju. — Sąd

W Empireum, jak już wyżej powiedziano, zebrane są wszystkie dusze błogosławione jako w istotnem miejscu swego bytu. Tutaj w tej najwyższej sferze czysto duchowego nieba, cały ogół jej przedstawia się pod postacią olbrzymiej róży mistycznej. Pomysł owej róży wzięty jest z charakterystycznego motywu architektury gotyckiej, umieszczanego zwykle nad portykiem kościelnym w kształcie kręgu, w środku którego znajdowało się wyobrażenie Boga, w dziewięciu zaś promienisto rozłożonych przedziałach dziewięć chórów anielskich, otaczających tron Przedwiecznego. Podobnie jak w katedrach gotyckich i w poemacie Dantego to wyobrażenie róży jest symbolem królestwa bożego i jego chwały. Opis wnętrza róży, rozmieszczenia w niej dusz na wznoszących się amfiteatralnie

ten wygłoszony przez p. Edwarda Grabowskiego, który widocznie nie należy do wielbicieli «Boskiej komedyi», a obrazy jej rajskie poczytuje za całkiem chybione; widzi w nich coś teatralnego, a nawet baletowego i wyśmiewa nieudolne, jak mniema, wysiłki poety w oddaniu szczęścia wybranych. — Sądzę przedewszystkiem, iż ów ton lekki i żartobliwy, w jakim krytyk wyraża się tu o poezyi dantejskiej, nie jest ani właściwy, ani słuszny. — Boską Komedyę porównywano nieraz trafnie do katedry gotyckiej. Krytycy powinni mieć na pamięci to porównanie i wstępując do wnętrza tego wspaniałego pomnika poezyi chrześcijańskiej, powinni się w nim zachowywać tak jak w świątyni, jeśli nie z pietyzmem, to przynajmniej z powagą i szacunkiem. Następnie zauważę, iż zarzuty p. Grabowskiego są nieco niekonsekwentne. Krytyk, uznawszy obrazy Dantego za symbole, następnie traktuje je tak jakby w nich widział odtworzenie realnych stosunków bytu rajskiego. — Sądzę, że zaszło pomieszanie symbolu z właściwym obrazem poetyckim. P. Grabowski nie uwzględnia zasadniczej między nimi różnicy, polegającej na tem, że kiedy ostatni ma nam odtworzyć istniejącą lub możliwą rzeczywistość zmysłową, zadaniem pierwszego jest uprzytomnienie nam za pomocą znaku zmysłowego nadzmysłowej treści przedmi u. Symbol nie daje nam przeto żadnego pojęcia o naturze wewnętr ej tej treści i trybie jej istnienia. Skorobyśmy brali symbole w zna e-niu tylko estetycznem, jako obrazy poetyckie, wtedy najwznioślе ze i najświętsze wpośród nich, od wieków czczone przez ludzkość, y-dałyby się może śmiesznemi i niedorzecznemi.

stopniach, stanowi rozwinięcie symbolu i nie może być poczytywany za poetyckie zobrazowanie rzeczywistego ich stanu i położenia w państwie nibieskiem. Pamiętać bowiem należy, iż Dante nigdy nie uzmysławia poetycznie stosunków bytu rajskiego, nie ogranicza ich ramami konkretnego obrazu, lecz za pośrednictwem symbolów uprzytomnia je tylko czytelnikowi, pozostawiając jego uczuciu i wyobraźni idealne uzupełnienie tego, czego żaden zmysłowy kształt niezdolny jest ująć, ani żaden wyraz zmysłowy nie zdoła wypowiedzieć.

Dusze, wchodzące w skład róży mistycznej, ukazują się poecie już nie w kształcie świateł, jak poprzednio, lecz pod ludzką postacią. Ale poeta bierze tę postać w znaczeniu czysto idealnem, nie podając żadnych dokładnych określeń ani opisów, mogących jej nadać realistyczny i materyalny pozór. O. św. Bernardzie, który jako przedstawiciel mistyki i kontemplacyi duchowej, obznajamia poetę z najgłębszemi tajemnicami niebios, dowiadujemy się tylko, iż był to starzec, czcigodny, podobny kształtem do innych duchów błogosławionych, z wyrazem najwyższej dobroci, świętości i najwyższego szczęścia na swem obliczu [1]). Wszystkie duchy, następnie wspomniane, wymienione są tylko po imieniu, bez żadnych opisów. Nawet postać Beatryczy, choć ciągle ma ją poeta przed oczami, nigdy nie jest dokładnie opisaną. Jej piękność nadziemską, podobnie jak i inne cudowne zjawiska raju, poznajemy nie zapomocą bezpośredniego opisu, lecz pośrednio przez pryzmat wrażeń poety, które, wzmagając się ciągle w swej potędze, budzą w nas poczucie czegoś nieskończonego, przechodzącego wszystko, co możemy sobie tylko wyobrazić.

Tak samo idealnie, jedynie za pośrednictwem wrażeń poety, przedstawiają się nam promienne postaci anielskie. W czyścu posiadają one jeszcze pewne zarysy zewnętrzne, ale jak nieujęte i nadprzyrodzone. W 2-ej pieśni Czyśca

[1]) Parad. XXXI, 57.

anioł, przewożący w łodzi dusze zmarłe, ukazują się tylko w kształcie białej, jaśniejącej postaci: jego oblicze jest jako płomień żywy, jego skrzydła, jako dwie strugi światła, wznoszące się ku niebu [1]). Podobnie w 12 pieśni Czyśca anioł zjawia się w kształcie białej, promiennej postaci z twarzą jak gwiazda poranna [2]). Dalej poeta przedstawia zjawienie się anioła tylko przez swoje nagłe olśnięcie od słonecznego blasku jego postaci [3]), lub przez lekki powiew, uczuty na czole od dotknięcia jego skrzydeł [4]). W raju aniołowie nie mają żadnych kształtów zewnętrznych, chóry anielskie, otaczające Boga, ukazują się, jako wirujące kręgi promienne [5]); aniołowie, pośredniczący między Bóstwem i wybranymi, zlatują z wysokości w głąb róży mistycznej, niby płomienie oślepiającego blasku [6]).

Wogóle blaski świetlane, olśniewająca białość i nadprzyrodzony wdzięk oblicza są to jedyne atrybuty, przez które poeta określa postaci zesłańców bożych i wszystkich mieszkańców niebios; nigdy nie czyni ich podobnymi nam istotami z ludzkiemi uczuciami, zamiarami i ludzkim sposobem działania. Czujemy zawsze, że mamy przed sobą jestestwa absolutnie różne od wszelkich stworzeń ziemskich, nieskończone i niepojęte w swej istocie, nie ulegające żadnym prawom ograniczenia cielesnego, wolne od wszelkich ułomności i niedostatków cielesnego bytu. Dzięki temu, te postaci niebiańskie tak doskonale odpowiadają pojęciom chrześcijańskim o królestwie bożem, tak dalekie są zarówno od grubo-zmysłowych wyobrażeń pospolitego umysłu, jak i od wyrafinowanych kreacyi poetyckich, skrojonych na wzór mitologii klasycznej.

III.

Najwspanialej objawia się twórcza siła natchn ia i głębia poczucia religijnego śpiewaka «Boskiej kom i»,

---

[1]) Purg. II, 16. — [2]) Purg. XXII, 88. — [3]) Purg. XV, — [4]) Purg. XXV, 148. — [5]) Parad. XXVIII, 25—37. — [6]) Parad. XX 13.

w przedstawieniu istoty Bóstwa. To zadanie stanowiło niepokonąlną trudność dla poetów wielkiej nawet mocy.

Milton, obdarzony taką potężną wyobraźnią i tak żywem poczuciem wzniosłości, w swoich obrazach Osoby boskiej, jej spraw i działań, obniża niezmiernie poziom ideału religijnego i wpada czasami w rażącą trywialność. Jego Bóg jest tylko rozważnym i sumiennym monarchą, który w niczem nie różni się od swych ziemskich pierwowzorów i żadną miarą nie może uchodzić za jestestwo nadludzkie, wyższe ponad wszelkie wyobrażenia zmysłowe.

Goethe, przedstawiając Boga w prologu 1-ej części «Fausta», ominął tym sposobem trudność zadania, iż zachował ton naiwno-legendowy. Dzięki temu pozyskał niejako dla swej kreacyi artystyczne uprawnienie, uczynił ją stylową i naturalną w odniesieniu do prostaczych wyobrażeń religijnych, ale żadną miarą nie mógł odpowiedzieć pojęciom religijnym umysłów wyżej rozwiniętych i naraził się nawet na, niesłuszny zresztą, zarzut umyślnego obniżenia idei bóstwa w celu bluźnierczym.

Z głębokim pietyzmem przedstawiony został Bóg w najznakomitszym poemacie religijnym Niemców, w Messyadzie Klopstock'a. Obrazy nieba i majestatu boskiego posiadają tam istotnie wiele namaszczenia, utrzymane są w tonie idealnym i podniosłym, — ale czy odpowiadają prawdziwie chrześciańskim wyobrażeniom? Bardzo o tem wątpić trzeba. Bóg w «Messyadzie» więcej przypomina groźnego Jehowę starego zakonu, niż pełnego dobroci Ojca niebieskiego Ewangelii. Wogóle poeci protestanccy, przez niewolnicze trzymanie się tekstu Biblii, nie zdolni byli odczuć i odtworzyć ideę bóstwa, jak ona rozwinęła się w tradycyi religijnej chrześciaństwa. Przytem i bard germański nie uniknął również trywialności w przedstawieniu Boga. Tak np. gdy na początku 5-ej pieśni «Messyady» monarcha niebios z wielką pompą wyrusza odbywać sąd nad Me[illegible]szem i każe aniołowi Eloe postępować za sobą w [illegible]nem oddaleniu, mimowoli nasuwa się wyobrażenie

napuszystego bogacza, który nie zwykł robić kroku bez ugalonowanego lokaja.

W uzmysłowieniu istot nadprzyrodzonych wogóle, a szczególnie istoty boskiej, chodzi przedewszystkiem o to, aby uniknąć wszelkich upodobnień do pospolitych ziemskich obrazów, aby zawsze dać odczuć czytelnikowi wrażenie jakiejś nadludzkiej i nieskończonej potęgi, różnej zupełnie od tego wszystkiego, co nam jest znane w zwykłych stosunkach życia. Na to, oprócz głębokiej wiary, trzeba jeszcze gorących żarów uczucia religijnego, wznoszącego się do stanu ekstazy. Takie uczucie niemożliwe jest w racyonalistycznym i zimnym protestantyzmie.

Oto np. obraz w podobnym tonie z Objawienia św. Jana:

A obróciwszy się ujrzałem siedem świeczników złotych.

A w pośrodku owych siedmi świeczników podobnego Synowi człowieczemu, obleczonego w długą szatę i przepasanego na piersiach pasem złotym.

A głowa jego i włosy były białe, jako wełna, jako śnieg, a oczy jego jako płomień ognia.

A nogi jego podobne mosiądzowi, jakoby w piecu rozpalone, a głos jego jako głos wielu wód.

I miał w prawej ręce swojej siedem gwiazd, a z ust jego wychodził miecz z obu stron ostry, a oblicze jego jako słońce, kiedy jasno świeci.

A gdym go ujrzał, upadłem do nóg jego jako martwy. (Rozdział 1, 12—17).

Wobec podobnego obrazu nikomu z pewnością nie przyjdzie na myśl jakieś trywialne zestawienie. Można powiedzieć, iż jest on ciemny, dziwaczny, przesadnie fantastyczny, ale każdy przyznać musi, że owiewa go jakaś atmosfera nadprzyrodzoności, jakieś tchnienie duchowej potęgi, objawiające się w porywie płomiennej ekstazy.

Ten nastrój wysokiej ekstazy religijnej przebija też w obrazie Bóstwa, jaki nam daje Dante. Tylko że tutaj

mamy nietylko pełnego żarliwej wiary wizyonera, ale także wielkiego poetę, obdarzonego nadzwyczajnem poczuciem estetycznem, umysł jasny i logiczny, który zdaje sobie dokładną sprawę ze swych wrażeń i wszystkie, najbujniejsze nawet wzloty fantazyi i porywy uczucia ujmuje w karby niezłomnej konsekwencyi i przyodziewa szatą niezmiernie pięknej formy.

Dante nie wprowadza Boga na scenę jako konkretną postać ludzko-mitologiczną, jak to czynią Milton i Klopstock, ani też nie przedstawia jego istoty za pomocą ciemnej i dziwacznie fantastyczej symboliki, jaką widzimy w ekstatycznych wizyach św. Jana lub Ezechiela. On nie nadaje Bóstwu żadnej postaci, żadnego kształtu; rozwija tylko przed oczyma czytelnika szereg symbolów, stopniowo i konsekwentnie wtajemniczając go w swe poznanie jestestwa boskiego, począwszy od przelotnych widzeń, aż do kontemplacyjnego zachwytu nad Trójcą Świętą; przyczem ciągle ostrzega, iż wszystkie te obrazy symboliczne są tylko słabem i nieudolnem odbiciem wrażeń, których umysł ludzki ani odczuć, ani wypowiedzieć w pełni nie jest zdolny.

Oto najprzód, wstępując w przedostatnią sferę niebios, poeta zostaje nagle olśniony ukazującem się zdala światłem jakby olbrzymiego słońca które wśród niezliczonych miryad gwiazd duchowych najświetniej jaśnieje i wydaje się źródłem wszystkich ich blasków [1]). W ten sposób usymbolizowane tu zostało zjawienie się drugiej osoby Trójcy, Chrystusa, który, za przyczyną Beatryczy, z wysokości empirejskiego nieba zniża się do duszy poety, aby ją umocnić swym wpływem i uzdolnić do wyższego udoskonalenia. Następnie, w miarę postępu w tem udoskonaleniu taj nnica Trójcy Św. coraz pełniej i jaśniej objawia się oc: ⁻ı duchownym poety.

'rzy wstępie do Empireum widzi najprzód istność

) Parad. XXIII, 25.

bożą jako punkt świetlisty, otoczony kręgami płomiennymi chórów anielskich; poznaje, iż punkt ten jest centrem całego nieba, iż z niego, jako ze swego źródła wytryskują promienie bytu, rozszerzające się po niezmierzonych obszarach wszechświata [1]. Wyobrażenie Bóstwa, w tym symbolu zawarte, jest, jak widzimy, w najwyższym stopniu duchowe i abstrakcyjne: Bóg wyobrażony tu jako punkt matematyczny i pojęty jako filozoficzny absolut, konieczna przyczyna całego ogółu istnienia. Ale Dante nie poprzestaje na tej ogólnej i oderwanej idei Bóstwa. W ostatniej pieśni Raju pełniej ją rozwija i uzmysławia.

Po całym szeregu, wyrażonych symbolicznie, przeobrażeń duchowych, poeta staje się godnym wniknięcia w tajemnicę Trójcy Świętej. I oto w potrójnem widzeniu, wyobrażającem coraz doskonalszą i zupełniejszą kontemplacyę duchową, ukazuje nam się istotna treść Bóstwa. Atoli, podobnie jak w wielu poprzednich miejscach i tutaj tylko z większym jeszcze naciskiem, poeta uprzedza czytelnika, iż słowa jego nie zdołają wyrazić wielkości przedmiotu. Obraz, który kreśli, jest jak wspomnienie marzeń sennych (wiersz 58—61); mowa ludzka, wyrażająca tajemnicę Bóstwa, jest jako bełkotanie niemowlęcia przy piersi (w. 106, 109); dlatego też poeta błaga Przedwiecznego, by mu dał siłę do oddania choćby w małej iskierce nadludzkiego blasku swej chwały (w. 70—73).

Po tem zastrzeżeniu dopiero w trzech symbolicznych obrazach rozwija się wizya mistyczna. Pierwszy wyobraża istotę Bóstwa w jej absolutnej jedności, skupiającą w sobie treść wszelkiego istnienia. Substancye i akcydensa, ich formy i działania zawierają się w Bogu, zjednoczone i związane wspólnym węzłem miłości. Ta jedna chwila widzenia wydaje się poecie, jakby przewyższającą sw m trwaniem tysiące lat i obejmującą nieskończoną ilość o- sunków i zdarzeń (w. 88—97). Następne dwa obrazy a-

[1] Parad. XXVIII, 16—19, 41—42.

wierają w sobie dogmatyczne wyobrażenia Bóstwa w jego najistotniejszej treści. W pierwszym poeta ogląda tajemnicę Trójcy usymbolizowaną w trzech kręgach ognistych różnej barwy, lecz tej samej wielkości; w ostatniem widzeniu objawia mu się w nagłym błysku światła nadprzyrodzonego tajemnica zjednoczenia w drugiej osobie Trójcy formy ludzkiej z substancyą boską (w. 130—132); ale jak to zjednoczenie dokonywa się i jak jest możliwe, tego poeta niezdolny wyrazić; tutaj «wzniosłej fantazyi nie starczyło mocy». Po tem cudownem objawieniu pozostało mu tylko poczucie najwyższego podniesienia ducha, który z całem swem jestestwem, z wolą, pragnieniem i wszystkiemi władzami porwany został przez «miłość, co porusza słońce i wszystkie gwiazdy».

W tem ostatniem widzeniu nadprzyrodzonem, a raczej w tych trzech zjednoczonych widzeniach, geniusz Dantego osiągnął szczyt swego natchnienia, może nawet najwyższy szczyt, do jakiego kiedykolwiek wzniósł się geniusz poezyi religijnej. Zaiste, wolno powątpiewać, czy jest gdzie w objawach twórczości poetyckiej doskonalsze skupienie myśli, uczucia i fantazyi w ich pełnym rozwoju i harmonii. Dante jest tu zarazem filozofem, teologiem i poetą. Jego obraz Bóstwa łączy w sobie śmiały i szeroki polot samodzielnej myśli ludzkiej z najściślejszą prawowiernością dogmatyczną. Jest w nim ścisłość definicyi filozoficznej i płomienny żar ekstazy religijnej i piękność artystycznej kreacyi. Bóg w wizyi Dantego nie ma w sobie ani cienia pospolitego antropomorfizmu, ani też ornamentacyi mitologicznej. Twórca «Boskiej komedyi», opiewając istotę bożą, nie potrzebował jak sceptyczny Goethe sztucznie przyswajać sobie stylu naiwno-legendowej wiary, a i też posiłkować się, jak Klopstock i Milton, atrybutami hebrajskiego Jehowy lub greckiego Jowisza. On odtwarza chwałę Przedwiecznego nietylko z przyjęciem artystycznem, a także z głęboką wiarą religijną, odtwarza ją we właściwym sobie stylu wzniosłym i nawkroś samodzielnym, tak

jak ona może być pojmowana przez chrześcianina prawowiernego, stojącego na najwyższym poziomie kultury umysłowej.

Mimo że pozbawiony zupełnie kształtu i atrybutów zmysłowych, Bóg u Dantego nie jest wcale abstrakcyą filozoficzną; jego realny, osobisty byt na każdym kroku przejawia się w całej osnowie poematu, a przedewszystkiem w gorącej miłości, którą pałają ku Bóstwu wszystkie duchy, niepozbawione «dobra rozumu»[1]). Nawet piekło zniewolone jest uznawać Boga i składać mu cześć mimowolną, w czyścu ta cześć staje się świadomą siebie miłością, która w raju najpełniej się rozpłomienia, przenika i ożywia wszystkie dusze błogosławione. W obrazach bytu rajskiego niema ani jednego rysu, ani jednego szczegółu, któryby nie zawierał idei miłości ku Bogu: wszystkie uczucia i pragnienia duchów w niej się skupiają, całe niewypowiedziane ich szczęście wynika z kontemplacyi istoty bożej i zbliżenia się do niej.

W całej pełni owa miłość boża została uosobiona i uplastyczniona w jednej z głównych postaci poematu: Beatryczy. Komentatorowie objaśniali często tę postać, jako uosobienie teologii. Jest to pogląd niezupełnie dokładny, zawierający tylko część istotnej myśli poety. Już na pierwszy rzut oka wydaje się nieprawdopodobnem i estetycznie nawet niemożliwem, aby owa tak cudnie piękna, tak pełna wdzięku i życia Beatrycze, miała wyobrażać tylko suchą i abstrakcyjną wiedzę teologii scholastycznej. Bliższa rozwaga tembardziej każe o tem powątpiewać. Wszakże owa przewodniczka poety po rajskiej dziedzinie jest właściwie nie czem innem, jak nadziemską apoteozą ukochanej jego lat młodzieńczych, tej pięknej córy Portinarich, dla której żywił tak czystą i podniosłą miłość, iż przez nią wydo yl się z otchłani grzechów, rozpoczął nowe życie i ws- ɔdł na drogę wiodącą do cnoty i prawdy. A więc głów: m

[1]) Il ben dello intelletto. Inf. III, 18.

rysem postaci Beatryczy jest miłość, miłość, pojęta w najidealniejszej i najczystszej postaci, jako siła zbawcza i uświęcająca, czyli chrześcijańska, duchowa miłość, główna podstawa całej nauki ewangelicznej. Beatrycze jest uosobieniem takiej miłości, najwspanialszem i najpiękniejszem w całej poezyi nowożytnej. Niemniej przeto jest także uosobieniem doskonałej wiedzy rzeczy boskich. Widzimy, iż obznajamia ona poetę ze wszystkimi tajnikami królestwa niebieskiego, wyjaśnia mu treść zasad i dogmatów wiary, udziela przestróg i napomnień na dalszą drogę życia: jednem słowem, jest nietylko przewodniczką poety, lecz także nauczycielką i mistrzynią w rzeczach nadprzyrodzonych. Z tego powodu nie bez słuszności poczytano ją za uosobienie teologii, ale teologii rozumianej nie jako oderwane i racyonalne badanie prawd religijnych, lecz jako intuicyjne i bezpośrednie poznanie Boga w uczuciu miłości. Czyli, w Beatryczy wiedza i miłość boża jest właściwie jednem i tem samem, jest doskonałem i pełnem zespoleniem się z Bogiem, przyczem miłość jest rzeczą główną, siłą czynną, wiedza zaś jej wytworem i następstwem.

Podobnie jak Beatrycze zajmuje w poemacie najpierwsze po Bogu miejsce, tak i wyobrażana przez nią idea miłości stanowi naczelną zasadę całego moralnego i religijnego systemu poety; jest ostatniem słowem głoszonej przezeń nauki duchowej. W niej zawiera się cała wszechwiedza, cała doskonałość i cała potęga Bóstwa; ona jest siłą kosmiczną, napełniającą wszechświat, a zarazem siłą moralną, prowadzącą człowieka po drodze jego przeznaczeń. Wszelkie zboczenia z tej drogi, wszelkie grzechy i występki są wykroczeniem przeciw miłości, jak z drugiej strony — najwyższa i zupełna doskonałość tylko przez n ość może być osiągnięta.

Przez to tak wspaniałe i dobitne uwydatnienie idei n ści chrześciańskiej, poeta stwierdza i uprzytamnia nam o isty byt istoty bożej, choć nigdzie nie wprowadza jej o iście do akcyi swego poematu. Dzięki temu, Bóg w poe-

zyi Dantego, podobnie jak i w dogmacie kościelnym, jest ideą nieogarnioną dla myśli, niepojętą dla rozumu, a zarazem jestestwem żywem i osobowem, przystępnem dla naszego uczucia, dla naszych pragnień i pożądań duchowych, jest nieskończenie dobrym i miłościwym Ojcem wszechświata, ogniskiem, skąd promienie rozchodzą się na niezmierzone obszary bytu. «Bóg jest miłością, mówi apostoł, a kto mieszka w miłości, w Bogu mieszka, a Bóg w nim»[1]. Takie samo pojęcie istoty Bóstwa i stosunku do niej człowieka zawiera się w «Boskiej komedyi».

Z tego pojęcia wypływa sposób przedstawienia wszelkich stosunków i objawów bytu rajskiego. Jak widzieliśmy wyżej, nieskończone szczęście w nim panujące streszcza się w zjednoczeniu z Bogiem dusz błogosławionych i kontemplacyjnym zachwycie ich nad doskonałością bożą. I u innych poetów religijnych w podobny sposób przedstawiona jest rozkosz niebiańska. Ale tylko jeden Dante umiał uczynić ją zrozumiałą i logicznie uzasadnioną; bo on tylko jeden zdołał natchnąć swą poezyę niezmierzoną potęgą miłości ku Bogu, a w obrazie jego jestestwa skupił wszystkie najwyższe o nim wyobrażenia, jakie mogą powstać w umyśle ludzkim. Pamiętajmy, że Bóg Dantego zawiera w sobie cały ogrom wszechistnienia, całe jego dobro, czyli istotną, pozytywną treść jego:

Albowiem dobro — przedmiot naszych chęci
W nim się jednoczy, a nazewnątrz jego
Wszystko ułomne, co w nim doskonałe.

Czemże jest tedy kontemplacya Bóstwa u Dantego? Jest pełnem zadowoleniem wszystkich wyższych pragnień ducha ludzkiego, tych pragnień, które przejawiając się ułomnie i częściowo w życiu doczesnem, są główną rękojmią doskonalszego bytu poza grobem i w nim dopiero mc ą wszechwładnie zapanować w duszy, uwolnionej ze s ;j powłoki cielesnej i jej grubych materyalnych instynktc r. Zaiste, jeśli tylko uznajemy samoistny byt duchowy i r -

[1]) I-szy List św. Jana, IV, 16.

żność osiągnięcia w nim absolutnego szczęścia, nikt go nie przedstawił w sposób podnioślejszy i bardziej odpowiadający najszlachetniejszym naszym pojęciom, jak Dante w pieśniach Raju.

Na tym samym wysokim poziomie utrzymuje się też poeta w obrazach czci, składanej przez całe niebo Przedwiecznemu. I pod tym względem współzawodnicy jego na polu poezyi religijnej niezbyt byli szczęśliwi.

Taine w swej ocenie poezyi Miltona słusznie ośmiesza nieustanne kantaty, śpiewane na cześć Stwórcy w «Raju utraconym» i lituje się nad losem biednego Boga, który musi się nudzić śmiertelnie, słuchając przez całą wieczność własnych pochwał [1]). Toż samo mniej więcej widzimy w «Messyadzie». Jeśli wogóle Bóg Klopstocka niezawsze przedstawia się jako prawdziwie nadludzka istota, to z pewnością posiada nadludzką cierpliwość w słuchaniu przerażająco długich hymnów anielskich. Nic podobnego niema w «Boskiej komedyi». Dante nigdy nie układa tekstu pieśni niebiańskich, poprzestaje tylko na przytoczeniu początkowych słów hymnów i psalmów biblijnych, uświęconych przez wiekową tradycyę religijną i uznanych przez kościół za natchnione od Boga. Nadziemską piękność śpiewu rajskiego daje nam odczuć jedynie przez potężne wrażenia, które na nim czyni, przez podniesienie coraz wyższe nastroju swego ducha w uczuciu czci i uwielbienia dla Stwórcy. Cześć ta wyraża się zawsze w sposób mistyczny, za pomocą symbolów i alegoryi, będących tylko znakami zewnętrznymi niedającego się wysłowić wewnętrznego stanu duszy. Podobnie, jak w obrazie jestestwa boskiego i w przedstawieniu hołdów, składanych mu przez niebiosa, poeta nie ucieka się nigdy do pospolitych ziemskich środków i daje nam zawsze odczuć, że jesteśmy tu w sferze czysto duchowej i nadprzyrodzonej.

W sposób nadprzyrodzony przedstawione są również

[1]) «Histoire de la littérature anglaise». Paris, 1886, t. 2, p. 500.

w poemacie rządy boskie nad światem. Bóg nie wydaje tam rozkazów i zleceń, na podobieństwo ziemskich monarchów, jak to widzimy u Klopstock'a i Milton'a, nie przeraża swem srogiem obliczem, lub teatralnymi efektami piorunów i błyskawic. Władza jego objawia się zawsze w sposób mistyczny i cudowny, przez niedające się określić i niepojęte działanie. Potęgi niebieskie, otaczające Bóstwo, są wykonawcami jego woli, ale jak się ta wola wyraża, o tem nic się nie dowiadujemy. Dość nam wiedzieć, że te potęgi są organami rządów bożych, cudowną emanacyą Bóstwa w jego oddziaływaniu na wszechświat. W następstwie tego ogólny układ królestwa bożego inaczej przedstawia się w «Boskiej komedyi», niż w innych poematach religijnych. U Klopstock'a np. Bóg w swej groźnej powadze monarszej czyni niekiedy wrażenie srogiego tyrana; całe społeczeństwo niebios, w stosunku do niego, wydaje się zbyt serwilistycznie usposobione, przypomina gromadę dworaków i pochlebców, otaczających jakiegoś wschodniego despotę. Nie dziw, że podobny obraz stosunków w niebiesiech, obraz nader często ukazujący się nietylko w poezyi, lecz i w nauce religii, pobudził do protestu zuchwały geniusz Byron'a, który tak szyderczo oświetlił w «Kainie» to niskie i służalcze pojmowanie stosunku człowieka do Bóstwa. W «Boskiej komedyi» niema ani cienia podobnego stosunku. Wielkość i potęga Boga nigdy się tam nie ukazuje w grozie i surowości despotycznego władcy. Ani razu np. w pieśniach Raju i Czyśca nie wspomina poeta o gromach i piorunach, które tak często u Klopstock'a są znamionami majestatu Stwórcy. Duchy rajskie objawiają swą cześć Przedwiecznemu w miłości i uwielbieniu bez granic, nigdy w trwodze i serwilistycznej pokorze.

Bóg rządzi światem nie przez zachcenia i kaprysy tyrańskie, lecz wedle praw powszechnych i niezmiennych. Bo wola boska jest prawem świata. Zamiar boski, jako wynikający z myśli wszechmądrej i woli wszechmocnej trwać musi przez nieskończone wieki i spełniać się w bez-

miarach czasu z siłą niezłomną i logiką niewzruszoną. Że zaś Bóg jest także wszech-dobry i wszech-miłościwy, więc wszystkie jego zamiary i wyroki dobre są też, sprawiedliwe i pełne miłości, tylko umysł nasz ograniczony nie zdolny jest pojąć ich nieskończenie odległych celów i widoków. Uznawać nam więc trzeba wszechpotężną władzę Boga nad światem, a nie kusić się daremnie o zgłębienie rozumem naszym niepojętej jej istoty:

Głupi, kto marzy, że rozum nasz może
Przebiegać owę przestrzeń nieskończoną,
Co trzy osoby łączy w jednej treści.
Rodzaju ludzki! kontentuj się *quia;*
Gdybyście bowiem wszystko wiedzieć mogli,
Rodzić nie trzeba byłoby Maryi.

IV.

Wzniosłe i głębokie niezmiernie pojmowanie świata nadprzyrodzonego w «Boskiej komedyi» widoczne jest również w przedstawieniu upadku pysznych aniołów i początku państwa piekielnego. Nie słyszymy nic w poemacie Dantego o piorunach bożych, strącających szatana i jego zastępy, o walce na miecze i włócznie, stoczonej między armią niebieską i szatańską. Wiemy tyle, że była jakaś przedwieczna walka między pierwiastkiem wszechdobra i żywiołami zła, ale pojmować ją musimy w sposób czysto duchowy i nadprzyrodzony. Poeta ani jednym rysem nie nastręcza nam jakichś ziemskich, zmysłowych wyobrażeń. Duchy buntownicze spadły jak deszcz z nieba[1]), spadły pociągnięte ciężarem swej winy, jak spadają ciała na ziemię, wskutek przyrodzonej ciężkości swej masy. Tutaj nie działał gniew osobisty ani tyrańska wola niebieskiego despoty, chcącego widzieć zgięte przed sobą wszystkie karki swego państwa, lecz powszechne, niezłomne prawo duchowe, spełniające się na całym obszarze istnie-

[1]) Jo vidi più di mille in sulle porte
Dal ciel piovuti. (Inf. VIII. 83).

nia, a identyczne z wolą najwyższą i przedwieczną, prawo, mocą którego wszelkie żywioły, nie mogące sharmonizować się z organiczną jednością bytu doskonałego, muszą być wyłączone z tej jedności i zdolne są tylko istnieć bytem odrębnym, ujemnym w stosunku do całego ogółu istnienia pozytywnego.

Odpowiednio do tego głębokiego pojęcia początku szataństwa i postać szatana została przedstawiona w «Boskiej komedyi» w rysach niezmiernie szerokich, pełnych głębokiej treści i zgodnych najzupełniej z ideą dogmatyczno-religijną.

Aby tem dobitniej uwydatnić właściwy charakter dantejskiej kreacyi demonicznej, zobaczmy naprzód, jak podobne kreacye wyglądają u dwóch, przytaczanych już nieraz powyżej, poetów religijnych, u Miltona i Klopstocka.

Ci poeci, jak Boga, tak i szatana uczynili postacią czysto ludzką i nadali mu charakter, który tylko nadzwyczajną wybitnością swych cech znamiennych wyróżnia się od podobnych charakterów, napotykanych w życiu, jest wyidealizowanym typem dumy ludzkiej, przedstawiającej się niekiedy w sposób prawdziwie wzniosły i szlachetny. I tak np. niema może w poezyi wznioślejszej postaci jak szatan Milton'a. Jego pycha, za którą został strącony z nieba, jest właściwie wysokiem poczuciem godności własnej, jego bunt przeciw Bogu, to protest szlachetnego i niezależnego umysłu przeciw tyranii, panującej w niebiesiech. Słusznie też mówi Taine o poemacie Miltona, że w tej pieśni, mającej opiewać wzniosłość raju, najpiękniejsze jest piekło, w tej historyi Boga najpierwsza rola dostała się dyablu [1]). Jasną jest rzeczą, iż nie taka była intencya poety i szatan w «Raju utraconym» właśnie przez swą wzniosłość i piękność, jest wielką wadą w kompozycyi poetyckiej, tem więcej bowiem uwydatnia nieudolny sposób przedstawienia głównego jej przedmiotu. W «Messya-

[1]) Hist. de la lit. ang. t. 2, p. 505.

dzie» Klopstock'a postaci demoniczne nie posiadają tak szlachetnego charakteru, ale tak samo po ludzku są pojęte.

Widzimy w nich ludzkie uczucia, ludzkie zamiary i ludzkie sposoby działania i jeśli nie sympatyzujemy z nimi w tym stopniu co z szatanem Milton'a, to wszakże nieraz uczuwamy dla nich szczere współczucie, choćby jako dla ofiar nielitościwej mściwości niebios, którą poznajemy w licznych obrazach sądu bożego.

Zobaczmy teraz, jakim jest Lucyfer Dantego. Oto jego obraz:

Potężny władca królestwa boleści
Wznosił się z lodu od połowy piersi,
A jabym raczej przystał do Olbrzyma,
Niżli Olbrzymy do jego ramienia.
Wyobraź jaka musiała być całość,
Tak zbudowanym odpowiednia członkom.
Jeśli był pięknym, jak dziś jest szkaradnym
I jeśli oczy podniósł przeciw Stwórcy;
Zaiste, z niego wszelkie zło pochodzi!
Jakem się wielce zdziwił, gdy ujrzałem
Na głowie jego razem trzy oblicza!
Jedno czerwone było z przodu głowy,
Dwa inna zasię z tamtem się łączyły
I wyrastając nad każdem ramieniem,
Wszystkie w grzebieniu zbiegały się w jedno.
Prawe — żółtawo-białem mi się zdało,
Lewe — na oko miała pozór taki
Jako u ludzi przychodzących z kraju
Gdzie wody Nilu spadają w doliny.
Z pod każdej twarzy wyglądało dwoje
Ogromnych skrzydeł, jakie dla takiego
Ptaka przystały: nigdy na okrętach
Tak wielkich żagli nie widziałem w morzu.
Bez pierza były i kształtem podobne
Do nietoperzych, a tak machał niemi,
Że trzy zarazem od nich wiatry wiały
I stąd to wody zamarzły Kocytu.
Sześcią swych oczu płakał, a łzy jego
I krwawa piana po trzech brodach ciekły.

Niema tu żadnego podobieństwa do ludzkiej postaci. Lucyfer, to potwór straszliwy, zarówno ogromem swoim, jak i odrażającą brzydotą, różny od wszelkich znanych nam istot ziemskich. Bo też nie ma to być jakaś realna, ziemska postać, lecz uosobienie bezwzględnego zła w całej jego rozciągłości. Jest olbrzymi, bo olbrzymia jest masa zła, napełniającego świat i życie ludzkie, jest potworny, jak potworne są grzechy i występki, w których ono się przejawia. Lucyfer jako pierwszy ich sprawca, jako monarcha całego państwa grzechu, skupia w sobie całą jego szkaradę, całą okropność i potworność; jako krańcowe przeciwieństwo Boga, musi budzić bezgraniczną odrazę, jak bezgraniczną jest cześć i miłość dla doskonałości bożej.

Takim chciał go mieć poeta i takim go uczynił. Jak zawsze, tak i tym razem fantazya twórcza nie zawiodła genialnego wieszcza i dostarczyła mu wyrazistych i kolosalnych rysów, którymi myśl swoją przyodział i uplastycznił. A nie troszczył się przytem o to, czy jego kreacya odpowiadać będzie wszelkim wymaganiom estetyki, czy nie będzie raziła nazbyt wyrafinowanych gustów; bo Dante, jak każdy genialny i samoistny twórca, idzie za porywem swego natchnienia i pomysłom swym nadaje formy i kształty, najodpowiedniejsze do pełnego ich wyrażenia. Formy te, jeśli nie zawsze są równie piękne, jeśli czasem przechodzą w okropność i potworność, to z pewnością zawsze, nawet pod względem czysto-estetycznym, mają swe uprawnienie w całości kompozycyi i służą skutecznie do właściwego ustosunkowania wszystkich składowych jej żywiołów. Czyż potrzeba tu wykazywać, jak kontrast między tą potworną postacią szatańską, a wzniosłym obrazem Bóstwa doskonale uwydatnia cały zarys poematu? Jak skutecznie przyczynia się do zaokrąg[illegible]nia całej tej kompozycyi, zdumiewającej w swym ogr[illegible]nie, a zarazem w swem doskonałem wykończeniu? Oto [illegible]wa przeciwne sobie bieguny bytu moralnego: Bóg i sz[illegible]an, najwyższe dobro i najpotworniejsze zło — jak jedn[illegible] tak

i drugie odtworzone w całej swej treści abstrakcyjnej, z całym swym nadprzyrodzonym i nadludzkim charakterem, a jednak w pełni wyrazistych, indywidualnych znamion.

Poeta, przedstawiając zarówno boską jak i szatańską istotę, siłą swego talentu twórczego czyni je realnemi, zniewala nas do wiary w ich byt rzeczywisty; ale nie upodobnia ich do nas: jak nie zniżył Boga do roli despotycznego monarchy, tak też nie podniósł szatana do godności bohatera, nie obdarzył go ludzkiemi uczuciami i przymiotami moralnymi. Lucyfer nietylko w swej postaci, ale również w samym charakterze okazuje się zawsze istotą nadprzyrodzoną, nie mającą nic wspólnego z naturą ludzką. Nie wygłasza on, jak szatani Milton'a i Klopstock'a pięknych i podniosłych mów, nie działa pod wpływem pewnych uczuć i w widoku określonych zamiarów. Jego władza nad państwem piekielnem objawia się w sposób czysto nadprzyrodzony, w niczem nieprzypominający naszych ziemskich stosunków; sytuacya, wśród której go widzimy, wyobraża symbolicznie jego naturę wewnętrzną. Oto, pogrążony do połowy ciała w zamarzłem wiecznie jeziorze, ruchem swych olbrzymich skrzydeł nietoperza sprawia wiatr nieustanny, będący przyczyną panującego dokoła mrozu. Ten mróz wiekuisty i towarzyszące mu okropne ciemności, stanowią przeciwstawienie promienistych blasków, otaczających majestat Bóstwa: w tych poeta usymbolizował światło prawdy i płomienny żar miłości, w tamtych mrok fałszu i mroźny powiew nienawiści; — tam mamy najwyższy szczyt dodatniego rozwoju duchowości, tutaj ostateczne, ujemne jej zwyrodnienie.

Jako kolosalne uosobienie zła, rozwinięte z taką niezachwianą konsekwencyą i siłą plastyki, — Lucyfer jest odbiciem i upostaciowaniem niezmiernie rozległej myśli filozoficzno-moralnej, a niemniej przeto pomyślany zgodnie z wyobrażeniami wiary dogmatycznej, uznającej osobisty indywidualny byt szatana. Jasną jest bowiem rze-

czą, iż nie można go brać za alegoryą oderwanej idei. Poeta, na równi z kościołem wierzy jak najgłębiej w rzeczywiste jego istnienie, widzi w nim prawdziwego sprawcę grzechów i występków ludzkich, ojca fałszu i wszelkiej nieprawości. Ale oczywiście Dante nie wierzy w byt szatana w takiej postaci, w jakiej go ukazał w poemacie. Jak w innych miejscach, tak i tutaj zamierzył on pewne wyobrażenie wiary dogmatycznej unaocznić nam za pomocą symbolu i zamiar ten wykonał z właściwą sobie zawsze głębością myśli i siłą talentu twórczego. Nie ograniczając się na formalistycznem pojęciu dogmatu, ogarnął w całej rozciągłości zawartą w nim ideę teologiczną i moralną; dzięki temu napełnił swą kreacyę bogatą treścią myślową, a nadając jej odpowiednią formę plastyczną, uczynił ją pełną samoistnego życia postacią osobową.

Dla uplastycznienia swych pomysłów Dante posiłkował się, jak już wyżej mówiliśmy, wyobrażeniami zmysłowemi fantazyi ludowej, szczególniej tam, gdzie ta fantazya najbujniejszą rozwinęła twórczość, t. j. w zakresie demonologii chrześcijańskiej. Obraz Lucyfera zawiera wiele rysów z tego źródła poczerpniętych, jako to: potrójne, różnobarwne oblicze, skrzydła nietoperzowe, odrażająca brzydota i t. p. — tylko, że wszystkie te rysy zostały rozwinięte w olbrzymich rozmiarach i w połączeniu wytworzyły tak kolosalną całość, o jakiej nie śniło się najśmielszej wyobraźni współczesnych ludzi [1]).

Atoli oprócz tej wspaniałej kreacyi demonicznej mamy jeszcze w 20 i 21 pieśniach Piekła i inne drugorzędne po-

[1]) Klaczko (Wiecz. flor. przekł. Tarnowskiego, str. 101) utrzymuje, że w przedstawieniu upadku Lucyfera, Dante odstępuje od podania teologii, przypisując go nie tyle grzechowi pychy, ile zdrady. Pominąwszy, iż to jest odstępstwo od podania nie od dogmatu kościelnego, powołać się można na pewien ustęp Raju, świadczący że, nawet we względzie tego podania, poeta jest zupełnie prawowierny i zgodny z teologiczną nauką kościoła. Widzimy to z następujących słów Beatryczy:

staci szatańskie bardziej zbliżone do wyobrażeń ludowych. Są to prawdziwe dyabły popularnych klechd i legend: czarne, rogate, przez pół potworne, przez pół śmieszne figury, skupiające w sobie rysy najwstrętniejszej brzydoty, a zarazem cyniczno-rubasznego komizmu; ten ostatni pierwiastek poeta nader silnie uwydatnił w ożywionej i pełnej werwy scenie nad brzegiem smolnej sadzawki w 21 pieśni Piekła. Jasną jest rzeczą, iż te dyabelskie figury odgrywają w poemacie podrzędną, epizodyczną tylko rolę i służą głównie do ożywienia akcyi, wszelako nie są całkiem pozbawione głębszego znaczenia i przystają doskonale do całego obrazu piekła dantejskiego. Zauważyć bowiem należy, że dyabeł legendowy nie jest postacią tak bezmyślnie i niedorzecznie utworzoną, jak to się na pierwszy rzut oka wydawać może. Lud na swój sposób uosobił w nim całą potworność zła, uzupełniając ją rysami, oznaczającymi najgłębszą pogardę. Taka postać odpowiada z pewnością daleko lepiej dogmatycznemu pojęciu o istocie szatana, niż heroiczno-epickie figury poetów nowożytnych. Dante, który stoi zawsze na gruncie prawdziwej tradycyi religijnej, odczuł treść istotną, ukrywającą się pod zewnętrzną powłoką tej kreacyi ludowej i słusznie pomieścił ją w swym poemacie, choć oczywiście naznaczyć jej musiał miejsce drugorzędne, uplastyczniając swoje głębsze nierównie głębsze i rozleglejsze pojęcie dogmatu w wielkim i potężnym stylu kolosalnej figury Lucyfera.

V.

We wszystkich, rozważanych powyżej obrazach «Boskiej komedyi», w całym systemie zawartych w niej po-

Principio del cader fu il maledetto
Superbir di colui, che tu vedesti
Da tutti i pesi del mondo costretto
Parad. XXIX 55—57.

(Przyczyną upadku była pycha tego, którego widziałeś przygniecionego ciężarem świata).

jęć o świecie naprzyrodzonym napotykaliśmy ciągle, jako główny i zasadniczy czynnik głęboką wiarą poety. Istotnie szczera wiara religijna, wiara w dogmaty, w tradycyą, w całą naukę kościoła jest gruntem, na którym wznosi się cały gmach poezyi dantejskiej: ona przenika i ożywia natchnienie twórcze poety, z niej powstały wszystkie wzniosłe jego pomysły, wszystkie wzloty fantazyi i porywy serca. Słusznie też mógł on złożyć swe wyznanie wiary w obliczu całego nieba i otrzymać stwierdzenie swej prawowierności od księcia apostołów św. Piotra [1]).

Zobaczmyż teraz, jaka jest natura tej wiary dantejskiej i jakie cechy jej znamienne.

Głównem jej źródłem jest niewątpliwie uczucie: — tkwiące w głębi duszy ludzkiej poczucie i pragnienie Boskości, intuicyjny a nieprzeparty poryw ku niej serca ludzkiego.

Ten stan wewnętrzny, który po wszystkie czasy, w różnej tylko formie i w różnem natężeniu, przejawiał się w życiu ludzkości, przez swą trwałość i niezniszczalność jest najpierwszym i najpewniejszym dowodem istnienia Boga, oraz łączności między nim a duszą ludzką. Nie było na świecie człowieka, któryby ten wewnętrzny stan duszy odczuwał silniej i żywiej niż twórca «Boskiej komedyi». Tęsknota do świata nadprzyrodzonego, żądza wzniesienia się do Boga, poznania go, zjednoczenia się z nim — stanowiły główną sprawę całego jego żywota. Stąd wynikają wszystkie jego dążenia życiowe, wszystkie zasady i przekonania, któremi powodował się w czynach swych i w pismach. Niewzruszona wiara religijna była naturalnym wynikiem takiego nastroju uczuć.

Wszelako, aczkolwiek wiara wypływa przeważnie z uczucia i w niem znajduje swe główne uzasadnieni[e], to przecież jest ona w pewnej mierze zależną od poję[ć] [r]o-

---

[1]) Parad. XXIV. 130—154.

zumu. Rozum nie może dostarczyć dowodów wiary, ale może skutecznie przyczynić się do ugruntowania ich; nie ma prawdziwej wiary tam, gdzie rozum pozostaje w sprzeczności z uczuciem. Bo wiara jest to pełne i doskonałe przeświadczenie umysłu, które wtedy tylko jest możliwe, gdy wszystkie jego władze jednoczą się w pewnym ogólnym stanie psychicznym. Rozum nie jest zdolny wznieść się do sfer nadziemskich, w których wiara czerpie swe natchnienia, ale istnienie tych sfer wtedy tylko uznane będzie prawdziwie w naszem wewnętrznem przekonaniu, gdy pozostanie w zgodzie z prawami naszej rozumnej myśli.

W czasach, gdy panowała szczera i prawdziwa wiara w wiekach średnich, nie znano wcale rozdziału między sferą uczuć religijnych i pojęć rozumowych; te dwie sfery pozostawały w doskonałej i niezmąconej harmonii, uzupełniając się i podtrzymując nawzajem. Cała filozofia scholastyczna miała głównie na celu racyonalne objaśnienie i umotywowanie dogmatów wiary; sobór trydencki potępił wyraźnie opinię, uznającą uczucie za jedyną podstawę wierzeń religijnych. To zespolenie wiary z filozofią wyszło, jak wiadomo, na niekorzyść ostatniej: — uznana za służebnicę teologii, została ona zbyt zacieśniona i powstrzymana w swym rozwoju. Atoli pewną jest rzeczą, iż sojusz ów przyniósł też społeczeństwu chrześcijańskiemu olbrzymie pożytki, przyczyniwszy się do wyrobienia jego pojęć religijnych i wzniesienia ich na wyższy poziom samowiedzy.

Nigdzie ten skutek nie występuje widoczniej jak w «Boskiej komedyi». Twórca jej nietylko przeniknięty jest całą żarliwością uczuć religijnych swej epoki, lecz nadto stoi na najwyższym poziomie wiedzy współczesnej. Z obycze tej drugiej łączą się w jego umyśle z wyobra-ż iami religijnemi w doskonały i religijny całokształt reli jnego przekonania, na którem wznosi się wspaniały g ach potężnej i głęboko ugruntowanej wiary. Wiara ta n jest w sprzeczności z prawami rozumowemi, lecz ow-

szem opiera się na nich i z nich czerpie znaczną część swych soków żywotnych. Rozum i wiara w umyśle Dantego są w zupełnej równowadze: rozum podległy jest wierze i oddaje na jej usługi wszystkie swe zdobycze, ale czyni to nie pod naciskiem jakiegoś przymusu moralnego, lecz dobrowolnie, na podstawie własnego uznania. Wirgiliusz, uosobienie wiedzy rozumowej, pdsłuszny jest ochotnie Beatryczy, w postaci której usymbolizowana została wiedza boska, płynąca z wiary; — przewodniczy on Dantemu w jego wędrówce przez piekło i czyściec, gdyż w tych sferach panują ziemskie uczucia i namiętności, które przy świetle ziemskiego rozumu mogą być rozpoznane i ocenione należycie, kończy zaś swą rolę u wstępu do niebios, bo tutaj nie starczy jego wiedza; w rozjaśnieniu tajemnic królestwa bożego, tylko wiara, przeniknięta światłem nadprzyrodzonego objawienia, może być przewodniczką. Dlatego też w tej dziedzinie Beatrycze zajmuje przy boku Dantego miejsce Wirgiliusza. Wszelako wiara, przemawiając ustami Beatryczy, nie wyrzeka się praw rozumowych, ani też nie zniewala poety do zaparcia się ich. Owszem ona obejmuje w sobie wszystkie te prawa, całą wiedzę rozumu, uznaje wielką jej wagę i znaczenie, ale wznosi się ponad jej dziedzinę do nieskończonych sfer wiedzy objawionej. We wszystkich objaśnieniach tajemnic bożych Beatrycze przemawia nietylko do uczucia, ale i do rozumu poety; na poparcie swych twierdzeń przytacza wywody racyonalne, nacechowane najściślejszą logiką. Znaczna ilość tych wywodów przynosi nawet pewną ujmę stronie czysto poetyckiej «Boskiej komedyi», nadając trzeciej jej części charakter przeważnie dydaktyczny. Ale poeta mało się o to troszczy, nie przywiązuje on głównej wagi do zalet artystycznych swego utworu, wielka je go doskonałość pod tym względem wynika z twórczej po- tęgi geniuszu Dantego, nie ze świadomych jego usiłow ń. On chciał dać swym czytelnikom coś więcej niż doskor łe dzieło sztuki, chciał podać im «chleb anielski», mający a-

silić ich i umocnić na drodze wiodącej do zbawienia: używa przeto wszelkich środków, mogących ułatwić osiągnięcie tego celu, przemawiając naprzemian głosem potężnych uczuć, plastyką obrazów i ścisłością logicznych rozumowań.

We wszystkich swych objaśnieniach teologicznych, podobnie jak w sposobie uplastycznienia wyobrażeń religijnych, Dante stoi niewzruszenie na gruncie dogmatów katolickich, ale daleki jest od formalistycznego ich pojmowania, nie ogranicza się na literalnem brzmieniu formuł dogmatycznych, lecz je rozwija samodzielnie w duchu swych indywidualnych aspiracyj, nadaje im szczególne znaczenie i łączy je z rozległemi ideami filozoficzno-moralnemi. Zasady wiary uznaje nie przez ślepe i bezmyślne poddanie się powadze kościelnej, lecz wskutek głębokiego przejęcia się istotną treścią religii; to też wiara jego nic nie ma wspólnego z martwą drzemką ducha, przytłumiającą wszelkie wyższe życie umysłowe; owszem staje się bodźcem do bujnego rozwoju dążeń umysłowych, nieustanną i usilną pracą myśli. Przejęty do głębi duszy zasadniczemi prawdami wiary, okazuje poeta zadziwiającą niekiedy swobodę sądu w różnych, drugorzędnych kwestyach religijnych. Nie zna żadnej trwożliwości w wypowiedzeniu swych opinii, śmiało i otwarcie je wygłasza, nie troszcząc się o wrażenie, jakie wywrzeć mogą na pospolite i małoskowe umysły. Ten człowiek średniowieczny, ten uczeń teologii scholastycznej więcej okazuje niezależności i myśli szczerego liberalizmu, aniżeli wielu obłudników religijnych naszego wieku, którzy udaną żarliwością pokrywają brak prawdziwej wiary.

Kilkakrotnie w osnowie poematu wyraża Dante swe wątpliwości [1]) co do pewnych opinii teologii kościelnej i dopiero po racyonalnem ich wyjaśnieniu i umotywowaniu godzi się na nie z pewnemi zastrzeżeniami. Najdobitniej zaś objawia się śmiałość i swoboda sądu poety w kwestyi pośmiertnego losu dusz pogańskich. Surowa i bezwzględna

[1]) Zob. np. Parad. IV, 19, oraz XXXII, 49.

teologia średnich wieków uznawała ścisłą prawowierność dogmatyczną za jedyną drogę wiodącą do zbawienia. Wszyscy ludzie, nie należący do kościoła katolickiego, mieli być, wedle tego poglądu, nieodwołalnie potępieni, a zatem wszyscy poganie, żyjący przed Chrystusem i wszyscy wyznawcy niechrześcijańskich religii po Chrystusie. Nielitościwa surowość i widoczna niesprawiedliwość tego poglądu budziły nieustanny niepokój w umyśle Dantego, tem więcej, iż rozwiązanie tej kwestyi w sposób sprawiedliwy przedstawiało niemało trudności nietylko ze względu na literę dogmatu, ale także z powodu nieuniknionych konsekwencyi całego systemu wierzeń i zasad rozwiniętego w «Boskiej komedyi».

Jak wiemy, Dante uznawał za istotne zadanie człowieka dążenie do doskonałości duchowej przez poznanie Boga i tylko w ten sposób duch ludzki mógł wznieść się do najwyższych sfer bytu, czyli do wiecznego zbawienia. Wobec tego, jakże mogli stać się godnymi zbawienia ludzie, którzy nie znali Boga i przez to samo nie byli zdolni dążyć świadomie do prawdziwej doskonałości? Ale z drugiej strony jakże tu odmówić prawa do tego wzniosłego przywileju natury ludzkiej tylu szlachetnym jej przedstawicielom: wielkim mędrcom i bohaterom starożytności, którzy pozostawili wzory wiekopomnych cnót i niespożyte arcydzieła myśli? Jakże postawić ich w jednym rzędzie z przestępcami i grzesznikami?

Mógł się zdobyć na takie barbarzyństwo jakiś ciemny i fanatyczny mnich, który nic nie pojmował poza literą dogmatu i nie miał wyobrażenia o skarbach kultury klasycznej — ale nigdy Dante, wielbiciel bohaterskiej Romy i artystycznej Hellady, jeden z najgłębszych i najrozleglejszych umysłów swej epoki. To też odstępuje on tu śmiało od powszechnego mniemania, wysoko wznosi się ponad przesądy współczesne i pozostając w granicach wiary dogmatycznej, zajmuje jednak w tej trudnej kwestyi samodzielne i zupełnie niezależne stanowisko.

Duchy cnotliwych pogan pomieszczone są w pierwszym kręgu otchłani piekielnej, ale pozostają na zupełnie innych prawach niż reszta jej mieszkańców: nie doznając żadnych mąk i cierpień, żyją w wiecznym spokoju, wolne od wszelkich namiętności i trosk ludzkich; miejscem ich pobytu jest prześliczna dolina, strojna wiosenną zielonością, rozjaśniona łagodnem i niezmiernie czystem światłem. W ciszy i pogodzie wiekuistej przepędzają tu czas na rozmowach wzniosłych i głębokich, jednym tylko trapieni smutkiem: niemożnością wzniesienia się do najwyższej, boskiej doskonałości. Przeznaczając taki los pośmiertny duchom starożytnym, Dante wymierzył im zupełną sprawiedliwość, a zarazem pozostał w zgodzie z naturalną konsekwencyą swego systemu religijno-moralnego. Ich byt zagrobowy tak jest przedstawiony w «Boskiej komedyi», jak oni sami go sobie wyobrażali: jest to wierny obraz melancholijnych pól elizejskich mitologii starożytnej. W tym obrazie odzwierciedla się doskonale stosunek do chrześcijaństwa kultury duchowej klasyczno-pogańskiej, kultury, która, przy całem swem bogactwie i harmonii wewnętrznej, przywiązana wyłącznie do ziemi i ziemskiego bytu, nie znała i znać nie mogła wysokiego polotu duchowości i nieskończonych aspiracyi świata chrześcijańskiego. Wskutek tego, w życiu pozagrobowem, o ile ono poczytywanem jest, jak u Dantego, za uzupełnienie i uwieńczenie ostatecznych dążeń doczesnych, rozwój duchowy pogan starożytnych nie mógł wznieść się do wyżyn doskonałości, usymbolizowanej w obrazie nieba chrześcijańskiego.

Podobnie jak kary piekielne i nagrody rajskie — stan pośmiertny pogan wyobrażany jest w «Boskiej komedyi» jako logiczna konsekwencya praw moralnych, rządzących światem: duchy w swem życiu zagrobowem wznieść się mogą na takie tylko stanowisko, jakie nieodzownie wynika z natury ich rozwoju wewnętrznego. To też duchy wielkich mężów starożytności niezdolne są wprawdzie wstąpić do przybytków wszechdoskonałości bożej, ale osią-

gają najwyższą doskonałość, jaką tylko w swych przyrodzonych granicach natura ludzka zdobyć może. Mieszkańcy owego Elizeum otchłani przedstawieni są jako wzory cnoty i mądrości; poeta otacza ich największą czcią, a jednego z nich, Wirgiliusza, czyni uosobieniem rozumu ziemskiego, swym przewodnikiem aż do bram niebios, swym mistrzem i ojcem duchowym, którego głosu słucha jak wyroczni i którego nauki przyjmuje z głęboką pokorą, jako wyraz najwyższej mądrości ludzkiej.

Atoli Dante nie zadawala się tem wyniesieniem mędrców i bohaterów starożytnych i chwyta wszelką sposobność, aby podnieść ich na wyższe jeszcze stanowisko i zbliżyć do ideału chrześcijańskiego. Prawda, że ogół duchów pogańskich nie może dostąpić pełnego szczęścia wybranych, ale jednostki, które wzniosły się do wyjątkowej cnoty, stają się godne niebios. I oto cnotliwy Kato z Utyki przeznaczony jest na stróża góry czyścowej, a po sądzie ostatecznym razem z pokutującemi duszami ma zająć przynależne sobie miejsce w niebiesiech [1]; szlachetny cesarz Trajan i wysławiany dla swych cnót w Eneidzie Ryfeusz Trojańczyk, również dostają się do przybytku rajskiego [2]. Wreszcie w 19-ej i 20-ej pieśni Raju poeta wypowiada, za pośrednictwem błogosławionych siódmej sfery niebieskiej, ostateczny swój pogląd na pośmiertny los dusz, pozostających poza granicami kościoła. Główną treścią tego poglądu jest uznanie nieudolności ludzkiej w zgłębieniu wyroków bożych. Śmiertelni ludzie winni wstrzymać się od pospiesznych sądów, gdyż nawet duchy nieśmiertelne, zatapiające swój wzrok w Bogu, nie znają liczby wybranych [3]. To tylko pewna, że królestwo boże zdobywa się jedynie cnotą i zasługą; kto te posiada, choćby nie był

---

[1]) Purg. I. 75. [2]) Parad. XX. 100.

[3]) E voi, mortali, tenetevi stretti
A giudicar; che noi che Dio vedemo,
Non conosciano ancor tutti gli eletti.
Parad. XX. 133—135.

chrześcijaninem, pewniejszy będzie zbawienia na sądzie ostatecznym, niż ci, co tylko w słowach wyznawali Chrystusa:

> Wielu jest takich
> Co choć wołają ciągle: Chryste, Chryste!
> Będą w dzień sądu mniej do niego bliscy,
> Niźli ten, który nie znał wcale Chrystusa.
> Sam Etyopczyk chrześcijany takie
> Potępi, kiedy w różne pójdą strony
> Dwie dusz gromady — jedna na wiek wieków
> Ubogacona, druga zasię biedna.
> (Raj. XIX, 106—111.

Myśl wyrażena w tych słowach i w wielu innych ustępach poematu otwiera pole tak szerokiej tolerancyi religijnej, na jaką tylko zdobyć się może umysł zupełnie niezależny, wolny od wszelkich fanatycznych przesądów, nie znający żadnych więzów ciasnej formalistyki. Przez tę niezależność swych sądów indywidualnych, jako też przez głębokie przejęcie się duchem kultury starożytnej Dante staje się jednym z najpierwszych zwiastunów nowej epoki w dziejach europejskich, epoki, w której społeczeństwo Europy nowoczesnej, osiągnąwszy wyższą dojrzałość duchową, uwalnia się ze ścisłej kurateli kościelnej i wstępuje na tory bardziej samodzielnego i szerszego rozwoju, ogarniającego w sobie nie tylko religijne ideały chrześcijaństwa, lecz także ideały humanitarne, wyrosłe w słonecznych promieniach kultury heleńskiej. To wyzwolenie cywilizacyjne, jak wszelkie sprawy ludzkie, nie było się bez licznych zboczeń i szkodliwych wstrząśnień. Wynikiem jego było najprzód spogańszczenie czasowe chrześcijaństwa, następnie rozerwanie jego jedności religijnej, a dalej cały szereg przewrotów, prowadzących aż do zaparcia się nauki Chrystusa; — ale ostatecznie wśród zamętu tych wstrząśnień zaczęła się i narodziła cywilizacya nowożytna, bądź co bądź wyższa i doskonalsza od średniowiecznej: bogatsza od niej w treść wewnętrzną.

Razem z duchem chrześcijańskim rozwój cywiliza-

cyjny przekazał nam wszystkie te jego wytwory, które, choć powstały w ograniczonych warunkach odległej epoki średniowiecznej, wzniosły się ponad jej zakres i do dziś dnia są najwyższym wyrazem dążeń religijnych ludzkości. Jedno z najpierwszych miejsc między niemi zajmuje boski poemat Dantego: — streszcza on w sobie całą istotę nauki Chrystusowej w jej wiecznotrwałej żywotności. W czystym strumieniu poezyi dantejskiej znajduje ujście potężna ale zbyt zacieśniona w średnich wiekach fala idei ewangelicznej i zasilona nowymi prądami myśli szerzej, roztacza swe nurty po obszarach wewnętrznego życia duszy. Dante tak dalece wznosi się ponad ciasne i przesądne wyobrażenia prawowierności średniowiecznej, iż w późniejszych czasach komentatorowie protestanccy widzieli w nim jednego ze zwiastunów reformacyi, poprzedników Lutra [1]. Jakkolwiek pogląd ten całkiem jest bezpodstawny,

[1] Wiele rozprawiano o rzekomym protestantyzmie Dantego i wiele dałoby się jeszcze w tej kwestyi powiedzieć. Ja nie zatrzymuję się tu nad nią, gdyż nie wchodzi ona w zakres mego zadania. Ogólnie tylko zauważę, iż chcąc je należycie rozstrzygnąć, należałoby rozdzielić dwie ważne jej strony. Jeśli zważymy częste i gwałtowne wystąpienia w »Boskiej komedyi« przeciw władzy świeckiej papieży i nadużyciom duchowieństwa, to trudno zaprzeczyć, iż Dante był zwiastunem reformy Lutra w jej proteście przeciw zepsuciu kościoła. O ile jednak reformator germański podniósł dłoń na jedność kościelną chrześcijaństwa i o ile zasklepiał się w ciasnych sekciarskich doktrynach, poeta nasz nic nie ma z nim wspólnego. A jednak właśnie w tym ostatnim względzie komentatorowie protestanccy wysilają cały swój dowcip, aby gwałtem uczynić Dantego swym współwyznawcą i czynią niekiedy w swej zaciekłości doktrynerskiej wysoce komiczne wrażenie, jak np. dr. Pfleiderer, komentator »Boskiej komedyi« w przekładzie Streckfussa, wydanym przez Reclama. Chce on, między innemi rzeczami, dowieźć wbrew oczywistości, iż Dante nie uznawał czci katolickiej dla Matki Boskiej i w tym celu zdobywa się na argumentacyę prawdziwie śmieszną w swej wygórowanej subtelności. Dodać trzeba, iż najznakomitszy znawca protestancki Dantego, Karol Witte, nie podzielał wcale podobnych mniemań i wyraźnie stwierdził prawowierność katolicką poety (np. w broszurze: *Dante und die italienisch. Fragen*. Halle, 1861).

to jednak istnienie jego wymownie świadczy o rozległem i wszechstronnem ujęciu przez poetę zasady chrześcijańskiej, której wszystkie odcienie, mające się później tak anormalnie rozwinąć, zdołał uchwycić i zjednoczyć w harmonijnym całokształcie prawowiernej, a zarazem tak szerokiej i swobodnej religijności. Na tem polega główne znaczenie «Boskiej komedyi», przewyższające nawet jej poetycką i artystyczną doniosłość.

Wielkim zaiste poetą i artystą był Dante; w swem natchnieniu twórczem skupił wszystkie czary i uroki poezyi. Pieśń jego dźwięczy naprzemian tonem prostej i serdecznej melodyi, wzniosłą harmonią hymnu religijnego i zgrzytliwym dysonansem wstrząśnień duchowych; jego styl zawiera uroczysty ton epopei i intensywność uczuciową liryki, i wzniosły patos dramatu: czasem jest miękki i tkliwy, jak cicha spowiedź dziewczęca, czasem znów twardy i groźny, jak krzyk rozpaczy lub gromowy wyraz przekleństwa, a zawsze pełen jakiejś, jemu tylko właściwej powagi, niezrównany w swej lapidarnej zwięzłości i granitowej plastyce, — przymiotach wyłącznych i specyficznych poezyi dantejskiej, w których nigdy nie była ona doścignioną i nigdy zapewne nie będzie. Wielkim też znawcą serca ludzkiego, wielkim psychologiem myślicielem musiał być ten, który zawarł w swej poezyi taki ogrom uczuć i namiętności ludzkich w całej ich żywości i prawdzie realnej, który zdołał wniknąć do wewnętrznych tajników duszy ludzkiej, naznaczyć właściwe miejsce wszystkim jej cnotom i występkom i ocenić je wedle istotnego ich znaczenia i wartości.

Atoli ponad poetą-artystą, ponad poetą myślicielem, musimy uczcić w Dantem natchnionego wieszcza religijnego, śpiewaka najwyższych aspiracyj serca ludzkiego, poetę, który ze wszystkich geniuszów twórczych najlepiej odczuł pragnienie Boskości, tkwiące w głębi samowiedzy ludzkiej i który ideę Bóstwa, oraz wynikające z niej

wyobrażenia o świecie nadprzyrodzonym, najwznioślej pojął i wcielił w swem nieśmiertelnem arcydziele.

Ze względu na to ostatnie, wyjątkowe znaczenie Dantego w poezyi wszechświatowej, można do niego z całą słusznością odnieść wezwanie, którem on uczcił znacznie niższego od siebie wieszcza:

Onorate l'altissimo poeta!

(Cześć największemu poecie oddajcie).



O liryce religijnej Mickiewicza.

I.

Któż z nas nie ma w żywej pamięci słynnego hasła młodzieńczej poezyi Mickiewicza:

> Czucie i wiara silniej mówią do mnie
> Niż mędrca szkiełko i oko.

Wygłoszone ono zostało, jak wiadomo, w zakończeniu ballady p. t. «Romantyczność», stanowiącej wstęp do pierwszego wydania dzieł poety z r. 1822.

W lat blizko dwadzieścia potem, w ciągu których powstały wszystkie genialne arcydzieła wieszcza, na sławnej uczcie w Paryżu, w nocy 25 grudnia 1840 r., wypowiedział Mickiewicz pełną wysokiego natchnienia improwizacyę, w której streścił zasadnicze dążenia swej twórczości, temi słowy najdobitniej je określając:

> Dla poety jedna tylko droga:
> Z serca, przez miłość, do Boga.

Te dwa pokrewne sobie treścią i duchem wyrzeczenia stanowią niejako granice poezyi Mickiewiczowskiej, początek jej i kres, źródło i ujście. Stwierdzają one wymownie jednolitość rozwoju duchowego poety, główne znamię jego geniuszu, dają poznać niezrównaną logikę tego rozwoju, ujawniającą się tak wyraźnie w zestawieniu najpierwszych jego objawów i ostatecznych wyników.

Jaka idea wyraża się w słowach młodzieńczego śpiewaka «Romantyczności»? Jest to oczywiście idea niezłomnych praw i potęgi uczucia jako naczelnej władzy ducha ludzkiego. Mickiewicz staje się tu genialnym rzecznikiem nowego prądu duchowego, stanowiącego w życiu i w literaturze początków XIX w. przeciwdziałanie krańcowej jednostronności racyonalistycznej wieku poprzedniego. Ale tutaj uwydatnia się od razu odrębny rys naszego poety. Wszyscy prawie nowożytni obrońcy uczucia w poezyi, począwszy od Jana Jakuba Rousseau, pojmowali je jako potężną, pochłaniającą namiętność, która sama w sobie znajduje swą racyę bytu, lub też jako poryw nieokreślonych pragnień i tęsknot, unoszonych na skrzydłach marzenia ku nieuchwytnym celom, które romantyka niemiecka uzmysłowiła w symbolu «kwiatu błękitnego». A czy ten symbol nie uprzytomnia nam zarazem całej błahości zapędów marzycielskich i uniesień namiętnych? Czy cała ta wybujałość romantyczna uczuć bezprzedmiotowych lub trawiących się w sobie nie jest taką samą abstrakcyą i taką samą jednostronnością jak zwalczany przez nią kult rozumu i gustu?

Nie miejsce tu zastanawiać się nad tem pytaniem; podnoszę je tylko, aby uwydatnić odrębny charakter romantycznej uczuciowości młodzieńczych utworów Mickiewicza, zaznaczający się już bardzo wyraźnie w przytoczonym powyżej zwrocie do Śniadeckiego. Bezpośrednio obok uczucia wymienia tu poeta wiarę i w sercu każe szukać prawd żywych, będących przeciwstawieniem martwych prawd rozumu. Uczucie nie jest więc dla niego zatopioną w sobie namiętnością, ani marzeniem nieuchwytnem, ani fantazyą wybujałą, lecz najistotniejszym objawem wewnętrznego życia duszy, złączonym jak najściślej z ogółem moralnych i religijnych jej zadań.

Jeżeli jednak przez ten głęboki i silny podkład uczucia różni się Mickiewicz zasadniczo od ogółu współczesnych mu poetyckich rzeczników serca, to z drugiej strony

zbliża się do wielu z nich przez nieokreślony charakter swej religijności ówczesnej, ujawniającej się raczej w przeczuciach i pragnieniach, aniżeli w pozytywnej, dogmatycznej wierze i realnych czynach z niej wynikających. Potwierdzają to i przytoczone wyżej słowa. Poeta wysławia w nich wiarę, uznaje cud za objaw żywej prawdy ducha. Ale jaki ma być przedmiot wiary? — jaka rękojmia cudu? Na te pytania żadnej nie otrzymujemy tu odpowiedzi.

Jeden tylko utwór Mickiewicza z epoki wileńskiej — «Hymn na dzień Zwiastowania N. M. Panny» — przeniknięty jest duchem ściśle prawowiernej religijności, ale właśnie z niego można widzieć, iż taka religijność nie wnikała wtedy jeszcze do głębin jestestwa duchowego poety, była mu nie czemś obcem wprawdzie, lecz czemś poniekąd zewnętrznem, objawiała się nie w uczuciu czysto osobistem, lecz raczej we współczuciu z nastrojem zbiorowym wiernych czcicieli Bogarodzicy.

Wspaniały i piękny jest ów hymn, pełen uroczystego namaszczenia i czci mistycznej, która blaskiem nadziemskim opromienia zstępujący z górnych stref obraz Bóstwa. Ale, dziwna rzecz, blask ten świeci, lecz nie grzeje, słowa hymnu budzą w duszy nastrój podniosły, lecz nie poruszają jej żywiej, nie wnikają do serca.

Pokłon Przeczystej Rodzicy!
Nad Niebiosa Twoje skronie,
Gwiazdami Twój wieniec płonie
Jehowie na prawicy.

Ta wstępna zwrotka, niby odgłos trąb jakichś nadziemskich, zwiastuje niebiańskie zjawienie, wzywane kornem błaganiem wiernych:

Śród Twego błyśnij Kościoła!
Oto na ziemię złożone czoła,
Oto śród niemej bojaźnią czerni
Powstaje prorok i woła:
Uderzam organ Twej chwale,
Lecz z bóstwa idzie godne bóstwa pienie.
Śród Twego błyśnij Kościoła!

I spuść anielskie wejrzenie!
Duchy me bóstwem zapalę,
Głosu mi otwórz strumienie.

A oto promieniejący czystością niebiańską obraz Przenajświętszej dziewicy:

A któż to wschodzi? Wschodzi na Syon Dziewica,
Jak ranek z morskiej kąpieli
I jurznia, Maryi lica.

Wreszcie grzmiący potęgą finał tej tryumfalnej pieśni Bóstwa:

Grom, błyskawica!
Stań się, stało;
Matką dziewica!
Bóg ciało!

Któż nie odczuje mocy tego wzniosłego pienia? Jest to prawdziwy hymn chwalebny, godny swego świętego przedmiotu. Ale czy zdoła on kogo wzruszyć i przejąć do głębi? Nie jest to typowa, wprost z serca płynąca liryka Mickiewiczowska. Nie słyszymy tu tych przejmujących tonów serdecznych, które nas uderzą w późniejszych pieśniach religijnych poety. Możnaby sądzić nieomal, że, wbrew istotnej naturze swego geniuszu, wysławia on tu Bogarodzicę nie jako wieszcz-człowiek, snujący swe natchnienie z głębi czysto-ludzkiego swego jestestwa, lecz tylko jako śpiewak-artysta, pociągnięty wspaniałością i pięknością opiewanego przedmiotu.

A jednak byłoby to przypuszczenie bardzo niesłuszne. Zapewne, natchnienie liryczne nie ma tu właściwego zazwyczaj Mickiewiczowi ciepła uczuć serdecznych; czysto artystyczne odczucie przedmiotu większe tu może, aniżeli w wielu innych jego utworach, posiada znaczenie, ale nie jest ono zawieszone w abstrakcyjnych strefach sztu[illegible], owszem, jak zawsze u naszego poety, opiera się silnie [illegible] realnym gruncie życiowym, na przeżytem rzeczywiś[illegible] osobistem uczuciu, które, jakkolwiek nieujawnione dość w[illegible]raźnie w Hymnie, było jednak niewątpliwie pobudką i [illegible]

nem zasadniczym dźwięczącego w nim nastroju religijnego. Uczucie to, znane nam dobrze z licznych faktów życia i twórczości poety, polegało na głębokiej, od dzieciństwa ugruntowanej w jego duszy i nigdy niezachwianej czci dla Najświętszej Panny. Prof. Tretiak w rozprawie, specyalnie temu przedmiotowi poświęconej[1]), wyczerpująco przedstawił ten głęboki, czysto narodowy kult Mickiewicza dla Bogarodzicy. Toż pierwsze silniejsze wrażenie dziecinne, uwiecznione we wstępie do «Pana Tadeusza», związane było ściśle z uczuciem wdzięczności za doznaną od Niej łaskę. Następnie, pierwszym czynem młodziutkiego studenta po przybyciu do Wilna, była modlitwa przed cudownym obrazem Ostrobramskim. Później wprawdzie osłabła i w części rozwiała się szczera wiara dziecinna, ale nie rozwiała się cześć dla najświętszej Panny.

Powołać się tu mogę na III-ią część «Dziadów«, w której osobistość Konrada tak żywo uprzytomnia nastrój duchowy samego poety za czasów filareckich. Przypominam, jak tam Konrad, choć sam bez wiary i «nie miesza się do wszystkich świętych z litanii», surowo jednak gromi Jankowskiego za wspominanie w bluźnierczej piosnce imienia Maryi. Jak wiele prawdy zawiera w swem tak charakterystycznie naiwnem prostactwie wywołana przez to oburzenie uwaga poczciwego kaprala:

Dobrze, że panu jedno to zostało imię —
Choć szuler zgrany wszystko wyrzuci z kalety,
Nie zgrał się, póki jedną ma sztukę monety,
Znajdzie ją w dzień szczęśliwy, więc z kalety wyjmie,
Więc da w handel na procent, Bóg pobłogosławi,
I większy skarb przed śmiercią, niźli miał zostawi.

Istotnie cześć imienia Maryi, tak wspaniały znajdująca wyraz w «Hymnie na dzień Zwiastowania», była przechowanym z lat dziecinnych, niezniszczalnym zasobem skarbu religijnego, pomnażającego się następnie nowymi nabytkami w duszy Mickiewicza, była nie przed-

[1]) »Cześć Mickiewicza dla Najśw. Panny«. Kraków, 1899, wyd. II.

świtem tylko nieokreślonych przeczuć i pragnień wiary, lecz promieniem samego słońca wiary, które kiedyś w przyszłości tak szerokim i szczerym blaskiem rozjaśnić miało cały widnokrąg duchowego życia poety.

Ale nie odrazu to nastąpiło.

II.

Upłynęła młodość «górna i chmurna», nadchodził «wiek męski, wiek klęski». Dusza Mickiewicza podobna była — jak się wyraża Zan — do lasu, po którym przeszła pożoga. Umilkły w niej nietylko «sielsko-anielskie odgłosy wiary dziecinnej, lecz także górne hasła śpiewaka ideałów filareckich i przeczucia mistycznie natchnionego rzecznika wierzeń ludowych.

Tak nam się przedstawia życie duchowe poety, podczas pobytu w Petersburgu, w Odessie i w Moskwie. Geniusz jego twórczy nie uległ wtedy umniejszeniu; owszem, objawił się całym szeregiem dzieł niezrównanie pięknych, ale w odmiennych zwrócił się kierunkach, ku uczuciom czysto ziemskim, jak w Sonetach miłosnych, ku ideałom bardzo zamąconym i rozerwanym w sobie, jak w «Konradzie Wallenrodzie», lub bardzo nieokreślonym, jak w «Farysie».

Ten ostatni utwór tonem zasadniczym pokrewny jest «Odzie do młodości» i «Pieśni Wajdeloty», ale jaka znamienna różnica zachodzi między tymi utworami! We wszystkich trzech wyraża się potęga ducha w walce z bezduszną potęgą materyalną świata zewnętrznego. Ale w «Odzie» przeniknięta jest ona wiarą młodzieńczą w niezawodne swe zwycięstwo, przez które pragnie podnieść, ożywić i uduchownić bezwładną masę materyi , w «Pieśni Wajdeloty» unosi się jeszcze zwycięskim hymnem natchnienia wieszczego ponad ruinami górnych swych pragnień, «w Farysie» walczy bez celu, zwycięża bez pożytku i upaja się poczuciem własnej swej wielkości w samotnej ekstazie, wśród bezkreśnej pustyni.

Czy te trzy najwyższe w dotychczasowym jego rozwoju wzloty poetyckie nie pozostają w pewnym związku ze stanem religijnym jego duszy? W epoce «Ody» religijność Mickiewicza, choć, jak widzieliśmy, nieokreślona pod względem swej treści i marzycielska pod względem swego nastroju, mocno była ugruntowana, silna żywemi wspomnieniami wiary dziecinnej, ścisłym związkiem z wierzeniami ludu i wynikającem stąd, a tak dobitnie uwydatnionem w «Dziadach», poczuciem nadprzyrodzonych zadań życia. W epoce «Pieśni Wajdeloty» rozwiały się wspomnienia wiary dziecinnej, przytłumione zostało poczucie nadprzyrodzoności, ale pozostało poczucie łączności z wierzącą i pragnącą duszą ludową, która w «wieści gminnej», w tej «arce przymierza między dawnemi i młodszemi laty» przechowuje religijne i moralne skarby człowieczeństwa. Wreszcie w epoce «Farysa» wszelkie te żywioły duszy poety, łączące ją ze światem ogólno-ludzkim i ze światem nadprzyrodzonym, uległy jakby czasowemu zanikowi, zasłonięte zostały przez niezrównanie wspaniałą apoteozę zaufanej w sobie, od niczego niezawisłej, czysto indywidualnej potęgi duchowej człowieka.

Tak ona się objawiła u wielu poetów epoki nowożytnej, a osobliwie u Byrona. Twórca «Farysa», jak nikt może z wielkich wieszczów tej epoki, odczuł i wyraził całą wzniosłość dążeń i porywów humanitaryzmu nowożytnego, ale, jak nikt z nich, odczuł też całą niemoc tragiczną owych wysiłków samowoli ludzkiej, wynikłych z abstrakcyi rewolucyjnej, pozbawionych związku organicznego z duchowem życiem przeszłości i pozbawionych ożywczej siły ducha chrześcijańskiego.

Upłynęło lat kilka i znowu zabrzmiała w poezyi Mic .ewicza pieśń potęgi ducha ludzkiego w «Improwizacyi» I nrada z taką ogromną mocą, jakiej drugiego przykładu r łatwo znaleźć w natchnieniach największych wieszczów l zkości. Wszystkie główne motywy twórczości Mickiev zowskiej, motywy «Ody do młodości», początkowych

«Dziadów», «Hymnu», «Pieśni Wajdeloty», «Farysa» — zlały się teraz w akordzie przepotężnej harmonii, który, rzucony z nadludzką mocą w przestwory świata, wzniósł się ponad «gwiazd korowody», rozdzierającym dysonansem skargi rozpacznej uderzył o ściany przybytku Bożego i skonał w poczuciu niemocy potężnego swą miłością, lecz bezsilnego w swej pysze, ducha ludzkiego. A wśród tragicznej ciszy jego upadku słychać szept modlitwy pokornego zakonnika i w harmonijnem z nią współbrzmieniu rozlegają się chóry anielskie, najcudniejsze i najwznioślejsze ze wszystkich, jakie kiedykolwiek słyszało ucho poety. Opanowany przez ducha pychy Konrad, ocalony jest od zatraty przez modlitwy i egzorcyzmy ks. Piotra i przez wstawiennictwo Aniołów. Potęga ducha ludzkiego w swej dumnej samoistności prowadzi do upadku; potęga wiary żarliwej i czystej, wobec świata niezłomnej, wobec Boga pokornej, przynosi zbawienie i zwycięża, władnącą ponad światem, przemożną moc zła. Oto jest idea przenikająca «Improwizacyę» Konrada, a określona przez samego poetę, gdy w rozmowie z Odyńcem nazwał ten najwyższy objaw swego natchnienia «zwrotnym punktem bajronowskiego kierunku w poezyi», t. j. zwrotnym punktem pysznej, samoistnej, w sobie tylko zaufanej potęgi ducha ludzkiego.

Jakie wpływy zewnętrzne, jakie przeobrażenia wewnętrzne ten zwrot spowodowały?

Nie jest tu naszem zadaniem rozważać je w całej rozciągłości; obchodzi nas tylko jeden, ale najważniejszy wśród nich, czynnik duchowy: religijność poety, spotęgowana ogromnie i ustalona w swej treści dogmatycznej na krótko przed powstaniem III-ej części «Dziadów». Poetyckiem odbiciem tej przemiany duchowej jest szereg czysto religijnych pieśni Mickiewicza, które możemy zaliczyć do liczby najcenniejszych płodów liryki polskiej.

Brak miejsca nie pozwala mi zatrzymywać się nad przyczynami i warunkami zewnętrznymi zwrotu religijnego w duszy poety. Przypominam tylko najważniejsze z nich:

jak doznany jeszcze w Petersburgu wpływ pełnego ducha ewangelicznego malarza-mistyka Oleszkiewicza, następnie wrażenia z pobytu w Rzymie, rozmowy z ks. Chołoniewskim, uczucia wzbudzone przez szczerą i serdeczną religijność Ewy Ankwiczówny i jej przyjaciółki Marceliny Łempickiej.

Nie należy wszakże przeceniać wpływu wrażeń zewnętrznych i osób choćby najbliższych na rozwój duchowy Mickiewicza. Indywidualność jego stanowiła taki jednolity, skończony w sobie świat zjawisk psychicznych, rozwijała się z taką niezłomną, właściwą sobie logiką, iż wszelkie czynniki postronne mogły tylko pobudzać lub przyśpieszać wystąpienie w niej różnych zwrotów i przeobrażeń, nigdy nie wywołały ich wyłącznie. Ogólna ta zasada znajduje też potwierdzenie w dziejach ostatecznego wyrobienia się i ustalenia uczuć religijnych poety. Religijność Mickiewicza to roślina, która rozwinęła się z nasienia, tkwiącego w jego jestestwie duchowem, podobnie, jak w łonie ziemi zawierają się nasiona, z których najwspanialsze wyrastają drzewa. Warunki zewnętrzne, wpływy wychowania, otoczenie, życiowe wrażenia, przejścia, stosunki różnorodne, mogły oddziaływać na jej rozwój dodatnio lub ujemnie, lecz ani go pobudziły, ani go powstrzymać nie były zdolne. Skoro roślina wiary osiągnęła zupełną swą dojrzałość w duszy poety, wtedy musiała wydać kwiat swój i owoc; kwiatem jej — liryka religijna Mickiewicza, owocem — jego późniejsze czyny i dążenia, które genialną skroń poety opromieniły blaskiem tak wysokiej doskonałości duchowej. Przyjrzyjmy się bliżej owym kwiatom poetyckim, aby podziwiać ich formy i ubarwienia, oraz orzeźwić duszę czystym, silnym i zdrowym ich zapachem.

Powstały one przeważnie, jeżeli nie wyłącznie, podczas pobytu poety w Rzymie 1830 roku. Najpierwszy między nimi w kolei czasu jest «Wiersz do Marceliny Łempickiej», następnie idą mniejsze i większe pieśni liryczne: «Rozmowa wieczorna», «Rozum i wiara», «Mędrcy i Arcy-

mistrz». Wszystkie te utwory nietylko są nader znamiennymi objawami duchowego nastroju poety, ale też pod względem czysto artystycznym należą niewątpliwie do najznamienitszych płodów jego poezyi. Doskonałe sharmonizowanie składowych żywiołów twórczych, treść bogata, pełna życia i prawdy, forma zwięzła, silna, przejrzysta, nacechowana szlachetną prostotą: wszystkie te zalety poezyi Mickiewiczowskiej nigdzie nie występują w większej zupełności i w doskonalszem zespoleniu jak w owych natchnionych pieśniach religijnych.

Ze względu na ogromną doniosłość strony ich artystycznej zatrzymać się tu należy nad pewnem ogólnem pojęciem estetycznem, które posłuży nam do bliższego określenia zasadniczego charakteru tych utworów.

Są to rzeczy klasyczne w najgłębszem i najprawdziwszem znaczeniu tego, tak często powierzchownie lub zgoła fałszywie pojmowanego, wyrazu. Klasycyzm ich bowiem polega nie na refleksyi artystycznej, ani tem mniej na naśladownictwie (obcem zresztą zupełnie twórczości Mickiewicza), lecz na bezpośredniem i zupełnem wyrażeniu się treści uczuć w formie jak najdokładniej do nich przystosowanej, a przytem artystycznie w sobie skończonej, jednolitej i doskonale pięknej. Taki klasycyzm (jedyny prawdziwy klasycyzm) polega na połączeniu w danem dziele sztuki prawdy podmiotowej z prawdą przedmiotową. Dzięki temu jest ono samoistnym, że się tak wyrażę, w sobie buntującym przedmiotem czy zjawiskiem sztuki, nie przestając być żywym objawem ducha ludzkiego, rozwijającego się w nieprzerwanym ciągu swych stanów i nastrojów. Wytworzenie takiego dzieła jest najwyższem zadaniem sztuki, ale jak rzadko spełnianem!

Artysta tworzy dzieło samoistne, harmonijne, ale o-rzy je z pierwiastków mniej lub więcej sobie obc h, bądź z zewnątrz wziętych, z wzorów, z książek, bądź o-wierzchownie tylko przyswojonych, nie będących istotr ni składnikami jego duszy. Tak powstają dzieła pseudr a-

syczne, być może piękne w swoim rodzaju, ale bezduszne i fałszywe. Inny artysta wylewa z duszy wrzącą lawę natchnienia, «serce swe rwie w kawały», jak się wyraził Słowacki, ale tej płynnej masy, tych żywych odłamów swego jestestwa niezdolny jest stopić w jednolity całokształt i tworzy dzieło pełne ducha i prawdy, lecz bezkształtne, nieartystyczne. W pierwszym wypadku mamy przedmiot sztuki, ale nieożywiony, w drugim — życie, ale nieuprzedmiotowione należycie w sztuce. Oczywiście w praktyce tworzenia artystycznego nie spotykamy takich objawów bezwzględnie krańcowych. Najbardziej nawet niewolnicze naśladownictwo pseudo-klasyczne zawiera zawsze choćby jakąś odrobinę życia i najwyuzdańszy wytwór dawnego romantyzmu lub tak zwanego modernizmu czy dekadentyzmu współczesnego, przyobleczony jest w jakąkolwiek formę; chodzi wszakże o miarę i o stosunek wzajemny obu tych czynników. Otóż pełna ich miara i doskonały stosunek, czyli prawdziwy, żywotny klasycyzm nader to rzadkie zjawisko w dziejach poezyi i sztuki. W naszej poezyi przedmickiewiczowskiej wskazać można jedno tylko takie zjawisko — «Treny» Kochanowskiego; natomiast poezya Mickiewicza, z wyjątkiem bardzo nielicznych swych płodów, składa się z wzorów najprawdziwszego klasycyzmu. Zajmujące nas tu pieśni religijne nie należą z pewnością do owych wyjątków; owszem (jak poprzednio już zaznaczyłem), odpowiadają one w jak najpełniejszej mierze pojęciu doskonałości i harmonii klasycznej; dlatego też zatrzymałem się nieco nad bliższem określeniem tego pojęcia, przez nie bowiem najłatwiej będziemy mogli wniknąć w istotną naturę owych arcydzieł liryki Mickiewiczowskiej.

Od czego zależy harmonia między prawdą życia i ɪawdą sztuki, między treścią i formą w dziele poezyi? Z 'eży ona od doskonałego sharmonizowania zasadniczych sı nów duszy poety z jego nastrojem twórczym. Otóż zjed ^zenie harmonijne tych czynników jest to zjawisko nie-

zwykłe, nawet u wielkich i sławnych twórców. Jakże często natomiast w jednej i tej samej osobistości poeta lub artysta obcy jest prawie człowiekowi, albo też w jednym i tym samym człowieku kilku naraz siedzi ludzi, bardzo mało mających ze sobą wspólnego. W tym ostatnim wypadku mamy niekiedy naturę psychicznie bogatą, w tamtym — artystycznie jednolitą, w obu jednak niema ani zupełnej prawdy życia, ani zupełnej prawdy sztuki: pierwsza zamącona jest przez sprzeczności wewnętrzne, druga pozbawiona jest realnej podstawy życiowej. Natura genialna, jak natura Mickiewicza, jest zarazem bogata i jednolita, jest jednością w pełni, harmonią w różnorodności. Ale niezawsze objawia się na zewnątrz w doskonałem zespoleniu i rozwinięciu przyrodzonych swych zasobów. Niektóre jej żywioły (czasem najistotniejsze nawet) przez czas długi pozostają w stanie jakby energii potencyalnej, zanim pod działaniem wpływów zewnętrznych lub bodźców wewnętrznych rozwiną całą swą potęgę czynną.

Wyżej widzieliśmy, iż żywioł religijny, będący zasadniczym składnikiem jestestwa duchowego Mickiewicza, długo tkwił ukryty niejako w jego duszy, pośrednio tylko ujawniając się w nastroju jego twórczości, w przenikających ją przeczuciach niewyraźnych, pragnieniach i aspiracyach nieokreślonych. Aż nadszedł czas, kiedy ów nastrój zadźwięczał potężnym harmonijnym akordem poezyi: — przeczucia stały się uczuciami wszechwładnemi, pragnienia zwróciły się w określonym kierunku ku określonemu przedmiotowi. Wtedy dopiero pokazało się, jak doniosłe znaczenie posiada religijność w życiu duchowem poety, jak głęboko wnikała w jego istotę moralną i w jego istotę artystyczną, jednocząc je jak najściślej w objawie genialnej twórczości poetyckiej.

Zapewne, w poezyi Mickiewicza artysta nigdy ie wyrzeka się człowieka; obaj tworzą nierozdzielną, jed olitą indywidualność, ale zjednoczenie to niezawsze jed akowo jest doskonałe i harmonijne. Czysto ludzka treść e-

stestwa poety niezawsze w jego dziełach równie pełne znajduje wyrażenie. W sonetach erotycznych, a nawet i w sonetach krymskich widzimy odbicie bardziej zewnętrznej jej strony, a w «Konradzie Wallenrodzie» składowe jej żywioły łączą się w akordzie poetyckim porywająco potężnym, chwilami przepięknym, ale chwilami też bardzo rozstrojonym. W pieśniach religijnych Mickiewicza wszystkie struny serca ludzkiego w najwyższym dźwięczą natężeniu i w najdoskonalszej, najczystszej harmonii. Uczucia człowieka znajdują tu tak zupełny wyraz w natchnieniach poety, prawda życia i prawda sztuki tak zlewają się ze sobą i przenikają się nawzajem, iż wszelka między nimi znika różnica i piękno poetyckie wykwita z uczucia jako naturalny, konieczny jego objaw, jako wyciąg najżywotniejszej jego treści. Na tem polega prawdziwy, doskonały klasycyzm, który od czasów Homera aż do Mickiewicza tam tylko się pojawił, gdzie duch ludzki w poezyi lub sztuce najzupełniej wyrazić się zdołał.

III.

Pierwiosnkiem, zwiastującym rozkwit owej klasycznej liryki religijnej Mickiewicza jest «Wiersz do Marceliny Łempickiej», napisany w dzień przyjęcia przez nią Komunii świętej. Na pierwszy rzut oka bardzo niepozornie się, on przedstawia. Szczupłych rozmiarów, czysto osobistej okolicznościowej treści, zdaje się on być jednym z owych ulotnych a małoznaczących płodów chwili, jakich nie brak w twórczości znamienitych nawet poetów. Ale błędem byłoby wielkim do tej kategoryi go zaliczać. Zważmy przedewszystkiem, że osoba, do której zwraca się tu poeta, upamiętniła się nietylko w stosunkach jego towarzyskich, lecz i w rozwoju jego duchowym. Jak wiemy, wraz z Ewą Ankwiczówną przez swoją szczerą i serdeczną pobożność, wpłynęła ona bardzo na ostateczne wyrobienie się i ustalenie uczuć religijnych Mickiewicza. Na-

tura tego wpływu i wrażenia wzbudzone przezeń w duszy poety z przedziwną prawdą uwydatnione zostały we wspomnianym wierszu. Wieje od niego jakimś świeżym powiewem wiosennym, przenika go urok czystości i niewinności dziewiczej. Jest to objaw bardzo niezwykły w poezyi nowożytnej, która aż nadto często z wielką siłą i prawdą przemawiała językiem uniesień namiętnych i żądz zmysłowych, ale wyjątkowo tylko dawała wyraz uczuciom szczerej i prawdziwej niewinności, jeśli zaś odezwała się niekiedy w podobnym tonie, to najczęściej wtedy, gdy występowała w roli komedyanckiej, wymuszonej pasterki lub też pedantycznej i gadatliwej moralizatorki, której sztuka komedyancka nie była też obcą.

Poezya Mickiewicza tem się właśnie wyróżnia, że jeśli nie brak jej burz namiętnych, to nie brak jej też idyllicznej iście harmonii uczuć nieposzlakowanie czystych, a płynących wprost z serca, wyrażonych z nieporównaną prawdą i artyzmem. Dość tu wspomnieć niektóre ustępy IV-ej części «Dziadów», oraz niektóre fragmenty z części I-ej. W odmienny sposób wyraziły się te uczucia w «Wierszu do Marceliny Łempickiej». Tam były one objawem budzącej się do życia świeżej i czystej duszy młodzieńczej, tutaj są odgłosem tęsknoty serdecznej człowieka, którego «namiętne przepaliły bóle», ale który nie utracił wiary w cnotę i niewinność, ani wyrzekł się nadziei odzyskania ich, choć tak daleki od nich się czuje. W poczuciu tego oddalenia poeta staje pełen trwogi bogobojnej wobec świętości duszy niewinnej:

Dziś cię za stołem swym Chrystus ugościł,
Dziś Anioł tobie niejeden zazdrościł,
Ty spuszczasz oczy, które Bóstwem gorą,
Jak ty mnie swoją przerażasz pokorą!

W tych wierszach jaka głęboka wyraża się wi[illegible]a w uświęcającą moc sakramentu. Uderza nas ona prom[illegible]e-niami bijącymi z tych oczu «Bóstwem gorejących» i ud[illegible]a się nam dreszczem owego «przerażenia», które poetę [illegible]r-

nia na widok tej «świętej i skromnej». Jak trzeba uczuć i wierzyć, aby takich wrażeń doznawać, a jakim trzeba być artystą, aby w ten sposób je wyrazić!

Przejęty urokiem duszy niewinnej i wierzącej, kreśli poeta utkany z promieni nadziemskich obraz żarliwej jej modlitwy w przeciwieństwie do martwej obojętności dusz ludzkich, grzechami skalanych:

Grzesznicy nieczuli,
Gdy my w spoczynku skroń ospałą złożym,
Tobie klęczącej przed Barankiem Bożym
Jutrzenka usta modlące się stuli.
Wtenczas zlatuje Anioł twój obrońca,
Czysty i cichy jak światło miesiąca;
Zasłonę marzeń powoli rozdziela,
A troskliwości pełen i wesela,
Z takiem nad tobą schyla się objęciem,
Jak matka nad swem sennem niemowlęciem.

Mamy tutaj obraz nie zewnętrznej postaci ludzkiej, lecz niepokalanie czystej duszy ludzkiej, unoszonej na skrzydłach wiary w krainę marzeń świetlanych. Nie widzimy żadnych zarysów realnych, żadnych barw ni cieniów, same tu tylko promienie, światła i blaski, a wśród nich unosi się eteryczna postać Anioła. A jednak jak żywo uprzytomnia nam poeta wizyę nadziemską, rozwijającą się w jego wyobraźni wśród ciszy marzycielskiej ekstazy. A wśród tej ciszy czy słyszycie nagły, przejmujący okrzyk duszy, spragnionej czystej wiary i niewinności:

Jabym dni wszystkich rozkosz za nie ważył,
Gdybym noc jednę tak jak ty przemarzył!

Jest to jeden z najdrobniejszych utworów Mickiewicza, liczący zaledwie 26 wierszy, a jednak co treści w nim znaleźliśmy i z jakim wyrażonej artyzmem! Jest to istny klejnot poezyi, przy całej swej prostocie i żywej, bezpośredniej prawdzie natchnienia tak wykończonej, tak wyrzeźbionej w swej formie zewnętrznej. Patrzmy, jak ta forma doskonale przystosowana jest do treści, jak ją ogarnia i zamyka w sobie, jak ją uwydatnia w jej istocie we-

wnętrznej, w zewnętrznym jej uroku, w jej wpływach i oddziaływaniach. W kilku wstępnych wierszach poeta z uczuciem czci trwożnej zbliża się niejako do swego przedmiotu, ukazującego mu się w postaci dziewiczej, czystej, rozpromienionej Bóstwem duszy ludzkiej. Następnie pogrąża się w kontemplacyi jej życia wewnętrznego, siłą intuicyi przenika do *sanctuarium* jej marzeń przeczystych i odczuwa bezpośrednią ich łączność ze światem nadprzyrodzonym. Wreszcie w ostatnich dwóch wierszach przez dobitne uwydatnienie nicości rozkoszy ziemskich wobec czaru ekstazy religijnej, jakże żywo nam uprzytomnia całą jej wzniosłość nadziemską.

W «Wierszu do Marceliny Łempickiej» wyraża Mickiewicz uczucia w całem znaczeniu tego słowa osobiste, wzbudzone przez określoną, realną osobę, nazwaną z imienia i nazwiska, przy ściśle określonej i wyrażonej również w tytule okoliczności jej życia, a jednak ile w tym wierszu treści ogolno-ludzkiej, jak wymownie przemawia w nim tkwiące w głębi sumienia całego człowieczeństwa, choć stłumione zazwyczaj przez pospolitą wrzawę życia, pragnienie doskonałej czystości duchowej. Poeci nieraz chwytają z zewnątrz idee i uczucia wszechludzkie w ich treści abstrakcyjnej i ukazują je nam strojne powabami mowy wiązanej. W tem przebraniu bardzo pięknie mogą one wyglądać, ale zawsze pozostają tylko manekinami myśli, luźno przyczepionymi do realnego życia duszy. Z gruntu tego życia, z czysto osobistych jego objawów wykwitają idee i uczucia ógólno-ludzkie w twórczości wielkich poetów, bo oni streszczają w swem jestestwie, jak się wyraża Goethe, «to co ludzkości całej jest udziałem» *(was der ganzen Menschheit zugetheilt ist)* i dlatego stają się przyrodzonymi rzecznikami odwiecznych jej pragnień i dążności. To też w niejednym na wskróś osobistym wierszyku Goethego lub Mickiewicza więcej jest z pewnością szczero ludzkiej treści, aniżeli w całych poematach miernych i pośrednich rymotwórców, głoszących z górnolotnym patosem oderwane

ideały humanitarne. «Wiersz do Marceliny» służyć może za wymowny przykład takiego drobnego naczynia poetyckiego, które zawiera w sobie nieprzebrany skarb uczuć. Ale wyrażone w tym wierszu uczucie religijne zwraca się nie wprost do Boga i do spraw Boskich, lecz odnosi się do nich pośrednio przez głębokie odczucie działania ich w niepokalanie czystej, a zatem szczególnie usposobionej do przyjęcia ich duszy ludzkiej. Jest to więc przedziwnie piękne odzwierciedlenie w poezyi wpływu, który stać się miał pobudką i punktem wyjścia bardzo doniosłego zwrotu w rozwoju duchowym poety.

Stanęliśmy tu u kresu całej epoki owego rozwoju, epoki, która miała za hasło przewodnie przytoczony na wstępie dwuwiersz:

> Czucie i wiara silniej mówią do mnie,
> Niż mędrca szkiełko i oko.

Jakoż istotnie dotychczas religijność Mickiewicza objawiała się nie tyle, że tak powiem, wymową samorzutną własnej jego duszy, ile raczej nadzwyczajną wrażliwością na stany i nastroje religijne, przemawiające doń odgłosem «czucia i wiary» bądź to w zbiorowej tradycyi ludu, bądź w usposobieniu indywidualnem niektórych ludzi o duszach wyjątkowo czystych i świątobliwych.

Objawem tej wrażliwości jest «Wiersz do Marceliny». Ale jak różnie ona się tu przedstawia. Przemawia tu do poety nie jakiś nieokreślony nastrój «czucia i wiary», lecz stan duszy wierzącej i ku Bogu zwróconej w akcie religijnym o ściśle dogmatycznym charakterze. Sama możliwość tak żywego odczucia tego stanu i uświęcającej jego siły świadczy, iż religijność poety weszła na tory ścisłej prawowierności, a objawiające się przytem pragnienie doskonałej czystości duchowej jest zapowiedzią dalszego postępu ku najważniejszym celom i zadaniom dogmatycznej wiary chrześcijańskiej.

Postęp ten ujawnia się w późniejszych pieśniach religijnych Mickiewicza.

IV.

«Rozmowa wieczorna» — taki tytuł nosi niewielki, ale pełen ogromnego uczucia utwór Mickiewicza, składający się z trzech zwrotek ośmiowierszowych i trzech sześciowierszowych, rozłożonych na trzy nierówne części, tak, iż na pierwszą część przypadają trzy zwrotki, na drugą dwie, na trzecią jedna zwrotka.

Jest to pieśń skruchy i ukorzenia się przed Bogiem duszy wielkiej, świadomej swej siły wobec ludzi, swej słabości wobec Boga, a pełnej wiary i ufności w Ojca Przewiecznego, otaczającego cały rodzaj ludzki miłością i opatrznościową swą opieką. Sądzę, że na całym obszarze poezyi chrześcijańskiej niewiele jest utworów, w którychby to poczucie ojcowstwa Bożego wyraziło się żywiej, silniej i bezpośredniej, jak w owej przedziwnej «Rozmowie wieczornej» Mickiewicza. Stąd pochodzi przenikający ją na wskróś ton serdecznej a pełnej czci poufałości. Uwydatnia się on już w tytule utworu. «Rozmową» nazwał poeta tę natchnioną swą modlitwę, bo nie wygłasza on tu słów wzniosłych na podziw ludzki, lecz przemawia do Boga jak do Ojca miłościwego, oczekując jego odpowiedzi w swem sercu. Ale rozmowy samej nie słyszymy; toczy się ona w niewysłowionej dla języka ludzkiego mowie duszy, w słowie poetyckiem słyszymy tylko słabe jej echa. W innem miejscu powiedział Mickiewicz:

Ile krwi tylko ludzie widzą w mojej twarzy,
Tyle tylko z mych uczuć dostrzegą w mych pieśniach.

Prawda tych słów nigdzie dobitniej się nie okazuje, jak w pieśniach religijnych Mickiewicza i na tem polega szczególna ich wzniosłość, bo poezya w najwznioślejszych sw[y] objawach jest tylko odgłosem niewysłowionych, n[ie] ziemskich pieśni, dźwięczących w duszy poety. Ale j[ak] wymowne, jak porywająco piękne, jak potężne niekie[dy] są te odgłosy poetyckie wewnętrznej z Bogiem rozmo[wy]

A obok tego, przy całej iście Mickiewiczowskiej prostocie i bezpośredniej prawdzie wyrazu uczuciowego, jaki tu układ artystyczny całości, jakie artystyczne stopniowanie wrażeń, wynikające z naturalnego rozwoju wypowiadających się uczuć! Czy można prościej i naturalnej wyrazić polot myśli ku Bogu, jak to czyni Mickiewicz w pierwszej zwrotce swej pieśni:

Z tobą ja gadam, co królujesz w niebie,
A razem gościsz w domku mego ducha;
Gdy północ wszystko w ciemnościach zagrzebie,
I czuwa tylko zgryzota i skrucha:
Z tobą ja gadam! Słów nie mam dla Ciebie:
Myśl twoja każdej myśli mej wysłucha:
Najdalej władasz i służysz w pobliżu,
Król na niebiosach, w sercu mem na krzyżu.

Poeta używa tu możliwie najprostszych wyobrażeń, swojskich nam od dzieciństwa i zawierających się w odwiecznej tradycyi całego chrześcijaństwa. Tylko takie wyobrażenia żyją w nas prawdziwie i odżywiają nasz organizm duchowy, jak krew odżywia nasz organizm cielesny, z serca pochodzą i do serca trafiają. Wyobrażenia ukształtowane z efektów krasnomówczych mogą się nam podobać, ale nic nam nie mówią, wysnute z idei oderwanych mogą nas wiele nauczyć, ale do serca nie sięgną i w krew duszy nie przejdą.

Z tą samą prostotą i żywą prawdą serca, idąc za głosem wynikającego zeń natchnienia, określa poeta w dwóch następnych zwrotkach swój stosunek do Boga w dodatnim i ujemnym kierunku, t. j. w postępie swoim na drodze udoskonalenia duchowego i we wstecznym na niej ruchu ku upadkom grzechowym. I w jednym i w drugim kie- ıku odczuwa i uprzytomnia nam tajemnicę bezpośre- .ej łączności duszy ludzkiej z Bogiem; we własnem em sercu odczuwa, jeśli się tak wolno wyrazić, radość żą wobec rozkwitającego w niem dobra i cierpienie ·e wobec zalewającego je zła, odczuwa pomnożenie wła-

snej siły przez siłę Bożą, własnej zasługi przez zasługę Bożą. Oto, jak określa poeta ten nieustanny prąd życia duchowego między jestestwem ludzkiem i jestestwem Boskiem:

I każda dobra myśl, jak promień wraca
Znowu do Ciebie, do źródła, do słońca,
I nazad płynąc znowu mię ozłaca,
Śle blask, blask biorę i blask mam za gońca.
I każda dobra chęć Ciebie wzbogaca,
I znowu za nią płacisz mi bez końca,
Jak Ty na niebie, Twój sługa, Twe dziecię
Niech się tak cieszy, tak błyszczy na świecie.

W przeciwieństwie do dobra, jako źródła radości i szczęścia, trzecia i ostatnia zwrotka części pierwszej ukazuje nam zło jako źródło cierpienia, którego najwyższym, najwznioślejszym objawem tajemnica męki Bożej, odnawianej przez grzechy człowieczeństwa.

Tyś Król, o cuda! i Tyś mój poddany!
Każda myśl podła, jako włócznia nowa,
Otwiera twoje niezgojone rany
I każda chęć zła jest gąbka octowa,
Którą do ust Twych zbliżam zagniewany —
Póki Cię moja złość w grobie nie schowa,
Cierpisz, jak sługa panu zaprzedany:
Jak Ty na krzyżu, Twój pan, Twoje dziecię
Niechaj tak cierpi i kocha na świecie.

I tutaj nie używa poeta żadnych nadzwyczajnych i niezwykłych antytez krasomówczych; posługuje się zawsze wyobrażeniami nader prostemi, obecnemi w myśli każdego wierzącego chrześcijanina. A jednak z zestawienia ich artystycznego, z owych potężnych przeciwstawień Boga jako poddanego i sługi człowieka jakaż olbrzymia wynika siła wyrazu poetyckiego. Podobnie silne wyrażenie myśli mistycznej o cierpieniu Bożem, przez grzechy lu[d]zkie sprawionem, możnaby znaleźć w «Parsiwalu» W[a]gnera, w przejmującej skardze Zbawiciela, wzywając[e]go wybawienia ze skalanych rąk, piastujących święty s[ym]bol Jego męki.

Spokojny dotąd przeważnie, wstrząśnięty tylko kontrastami trzeciej zwrotki tok myśli poetyckiej, w drugiej dwuzwrotkowej części «Rozmowy wieczornej» wzmaga się w sile wyrazu, wybucha zgrzytami rozstrojonymi dobywającego się z głębi duszy głosu «złego sumienia» i znajduje ujście w harmonijnym akordzie miłosierdzia Bożego:

Kiedym bliźniemu odsłonił myśl chorą
I wątpliwości raka, co ją toczy:
Zły wnet ucieczką ratował się skorą,
Dobry zapłakał, lecz odwrócił oczy.
Lekarzu wielki! Ty najlepiej widzisz
Chorobę moją, a mną się nie brzydzisz!

Gdym wobec bliźnich dobył z głębi duszy
Głos przeraźliwszy, niźli jęk cierpienia,
Głos wiecznie grzmiący w piekielnej katuszy,
Cichy na ziemi głos złego sumienia:
Sędzio straszliwy! Tyś ognie rozdmuchał
Sumieniu złemu — a Tyś mnie wysłuchał!

Zwracam uwagę na potęgę wyrazu ostatniej zwrotki, ujawniającą się nie tylko w silnych wyobrażeniach zmysłowych, lecz także w jaskrawych brzmieniach zgłosek i w spadku rytmicznym osobliwie dwóch końcowych wierszy, w połączeniu ich ścisłem i w przerwie nagłej, przypadającej na cenzurę drugiego z nich i uwydatniającej tak żywo uroczysty spokój ostatnich słów: a Tyś mię wysłuchał.

Niezrównanie wreszcie wspaniały, przepotężny myślą swą i zewnętrznym jej wyrazem jest finał pieśni, dźwięczący w ostatniej jednozwrotkowej jej części:

Gdy mię spokojnym zowią dzieci świata,
Burzliwą duszę kryję przed ich okiem,
I obojętna duma jak mgły szata,
Wnętrzne pioruny pozłaca obłokiem;
I tylko w nocy, cicho na Twe łono
Wylewam burzę, we łzy roztopioną.

W niewielu objawach swego natchnienia Mickiewicz tak zupełnie odsłonił nam głąb swej istoty duchowej i tajem-

nicę swego geniuszu, którego wielkość polegała głównie na bezprzykładnem prawie skupieniu wewnętrznem, dającem poecie na zewnątrz doskonałą harmonię spokoju, a w tym spokoju moc niezwalczoną. A jakie ta ostatnia zwrotka odpowiednie stanowi zakończenie całej kompozycyi, jak ją artystycznie zamyka, zaokrągla, wyczerpuje w swoich pełnych, szerokich akordach poetyckich, roztaczających się w takiem wspaniałem i wyrazistem obrazowaniu, jak artystycznie wreszcie w końcowych wierszach powraca początkowy motyw ciszy nocnej i przechodzi w motyw owej «burzy we łzy roztopionej», niby po krótkiej, wyrazistej pauzie ostatnie uderzenie potężnego akordu, który rozpływa się stopniowo w cudownej nadziemskiej harmonii zbawczych i uświęcających duszę łez skruchy.

Czyż to nie prawdziwa symfonia poetycka ta przedziwna pieśń skruchy, dźwięcząca taką pełnią wyrazistych tonów duszy w tak niezrównanie artystycznym ich układzie i rozwinięciu? Ale któż zdoła przeniknąć okiem badawczem głębiny jej harmonii duchowej? Badacz wskazać może tylko i oświetlić zewnętrzny ruch jej fal, wewnętrzne jej tajniki każdy w sercu własnem musi odczuć i odgadnąć.

V.

«Rozmowa wieczorna» niezrównana jest w swej głębi i mocy duchowej i w sile swego wyrazu; pod względem wszaksze bogactwa treści i cudownej, po prostu niedościgłej w swej klasycznej harmonii piękności formy poetyckiej, przewyższa ją niewątpliwie wiersz, zatytułowany «Rozum i wiara». Jest to przytem najobszerniejszy wytwór liryki religijnej Mickiewicza złożony z trzyn tu zwrotek czterowierszowych); skupia w sobie najzupe ej zasadniczą dążność tego kierunku twórczości poety i awiera punkt jej kulminacyjny.

Tytuł określa dokładnie przedmiot utworu: jest m

przeciwstawienie rozumu i wiary z uznaniem bezwzględnej wyższości tej ostatniej. To uznanie nie powinno nas dziwić u poety, który od samych początków swego zawodu twórczego, wobec przewagi przekazanego przez wiek poprzedni jednostronnego racyonalizmu, wystąpił jako dzielny obrońca wiary i uczucia, a następnie stał się najpotężniejszym w poezyi nowożytnej rzecznikiem praw ich odwiecznych.

Wszelako myliłby się zasadniczo ktoś, coby w tym lub w jakimkolwiek innym utworze poety chciał widzieć dążność do poniżenia rozumu ludzkiego, do zaprzeczenia na rzecz jakiegoś marzycielstwa uczuciowego słusznych praw jego. W odpowiedzi na to powołaćby się można na tę prawdę niewątpliwą, dającą się stwierdzić licznymi dowodami, że Mickiewicz był nietylko największym z naszych poetów, ale też jednym z najrozumniejszych ludzi, jakich ziemia nasza wydała. Trzeźwy, jasny, doskonale wyrobiony i zrównoważony rozum stanowił granitową podwalinę jego geniuszu; na niej wznosił on swe budowle poetyckie, zawdzięczające jej swą trwałość niespożytą. Co więcej powiem, że potężny rozum Mickiewicza nigdy może dobitniej się nie okazał, jak w tej dobrowolnej swej abdykacyi u granic sfery, w której nie dano mu jest władać prawowicie. Pewien autor francuski powiedział nietylko dowcipnie, lecz i trafnie bardzo, że często ludzie na to tylko używają rozumu, aby tem logiczniej go nadużywać.

Któż więcej zawinił w tym względzie od myślicieli abstrakcyjnych, posługujących się z wielką sztuką logiczną rozumem dla rozwiązania nierozwiązalnych dlań zagadnień. Mickiewicz z przedziwną bystrością dostrzegał niekiedy te niewczesne zapędy zaufanych w sobie filozofów i na wskróś przezierał ich głupstwa uczone i przemądrzałe niedorzeczności. Nie mogę tu się powstrzymać od przytoczenia jednego przynajmniej nader charakterystycznego pod tym względem faktu z życia poety. Skoro w r. 1830 znalazł się on przejazdem w Berlinie, poszedł

na wykład sławnego wówczas, nie tylko w Niemczech, lecz i w całej Europie, filozofa Hegla. Po wysłuchaniu dwugodzinnych wywodów o wzajemnym stosunku rozumu i rozsądku, poeta wyszedł znudzony i bez ceremonii powiedział do wielbicieli filozofa, że pono on sam siebie nie rozumie i słuchaczom głowy zamąca [1]). Zdanie to uznane było wówczas za dziką herezyę; tymczasem, nie mówię już dzisiaj, ale nawet przed laty dwudziestu lub trzydziestu nie było chyba w Europie wykształconego człowieka, któryby na ten sąd się nie zgodził. Wiedziony swym jasnym rozumem poeta nasz, choć nie znał się na filozofii, przejrzał dokładnie całą nicość szarlataneryi heglowskiej, która jednak swojego czasu zawracała najtęższe głowy w Europie. Zresztą on sam posiadał wyraźną świadomość swych wybitnych uzdolnień rozumowych. Świadczy o tem między innymi drugi zaraz wyraz zajmującego nas tu utworu:

Kiedy rozumne, gromowładne czoło
Zgiąłem przed Panem, jak chmurę przed słońcem.
Pan je wzniósł w niebo, jako tęczy koło
I umalował promieni tysiącem.

I będzie błyszczeć na świadectwo wierze,
Gdy luną klęski z niebieskiego stropu,
I gdy mój naród zlęknie się potopu,
Spojrzy na tęczę — i wspomni przymierze.

Panie! Mą pychę duch pokory wzniecił;
Choć górnie błyszczę na niebios błękicie,
Panie! jam blaskiem nie swoim zaświecił:
Mój blask jest słabe twych ogniów odbicie!

Te trzy wstępne zwrotki w jak uroczystym, majestatycznym spokòju określają stanowisko poety wobec Boga i wobec ludzi. Czyż można z większą prostotą, a zarazem z większą mocą wyrazić świadomość swej wielkości?

Jest tu takie ogromne skupienie sił i środków poe[illegible] i,

---

[1]) Cybulski: »Odczyty w Berlinie o literaturze polskiej«, [illegible] l. niem. Poznań 1883. T. I, str. 300.

iż każdy wyraz, powiedziałbym, nieomal każda pauza rytmiczna posiada swą wagę i swe znaczenie, otwiera przed myślą i wyobraźnią naszą niezmierzone widnokręgi. Weźmy np. rozpoczynający poemat obraz pierwszej zwrotki. Czy można sobie wystawić obrazowanie poetyckie, rozwinięte z doskonalszą logiką artystyczną, w wyrazistszych, jaśniejszych zarysach i w żywszem zabarwieniu? A w ślad za niem idą obrazy dwóch następnych zwrotek, w każdym wierszu, niemal w każdem słowie jedne od drugich wspanialsze i piękniejsze, a wszystkie tak pełne treści.

Z żalem pomijam tu wiele szczegółów godnych uwagi i postępuję dalej w rozbiorze poematu. Następne jego zwrotki dadzą się logicznie ułożyć po trzy w dwóch grupach, oraz cztery w trzeciej i ostatniej. W zwrotkach pierwszej grupy mamy przedziwnie zwięzły i silny (a jak prawdziwy!) obraz odmętu ludzkich dążeń, błędów i omamień:

Przejrzałem nizkie ludzkości obszary
Z różnych jej mniemań i barwą i szumem:
Wielkie i mętne — gdym patrzył rozumem,
Małe i jasne — przed oczyma wiary.

I was dostrzegłem, o dumni badacze!
Gdy wami burza, jak śmieciem pomiata,
Zamknięci w sobie, jak w konchy ślimacze,
Chcieliście mali obejrzeć krąg świata.

— Konieczność! — rzekli — wedle ślepej woli
Panuje światu, jako księżyc morzu,
A drudzy rzekli: — Przypadek swawoli
W ludziach, jak wiatry w nadziemskim przestworzu.

Co treści w tych dwunastu wierszach! Naprzód dosadna w kilku słowach charakterystyka odwiecznych dążeń umysłowych ludzkości, które «wielkie mętne» dla rozumu, bo przedstawiające mu się w olbrzymim zamęcie wewnętrznych swych przeciwieństw, stają się małe i jasne» przed oczyma wiary», rozjaśnionych światłem promiennej i niezmierzonej jedności Bóstwa. Następuje potem

również dosadna i lapidarna charakterystyka zamkniętych w sobie «dumnych badaczy», oraz ich doktryn przeróżnych, wziętych tu w dwóch krańcowych swych typach: surowego determinizmu i tak wielu dzisiaj szczególnie liczącego agnostycyzmu dyletanckiego.

W przeciwstawieniu do tego chaosu racyonalnych na świat poglądów, w następujących trzech zwrotkach kreśli poeta jednolity pogląd wiary, rozwinięty w słowach potężnych, w obrazie poetyckim o niezrównanej plastyce i wyrazistej piękności zarysów:

Jest Pan, co objął oceanu fale
I ziemię wiecznie kazał mu zamącać;
Ale granicę wykował na skale,
O którą wieeznie będzie się roztrącać.

Darmo chce powstać z ciemnego pogrzebu;
Ruchomy wiecznie, ruchem swym nie władnie:
Im wyżej buchnął, tem głębiej upadnie, —
Wznosząc się wiecznie, nie wzniesie ku niebu.

A promień światła, który słońce rzuci,
Na szumnej morza igrając topieli,
Nie tonie, tylko w tęczę się rozdzieli,
I znowu w niebo, skąd wyszedł, powróci.

Jest to obraz nietylko plastyczny i malowniczy w najwyższym stopniu, ale, można powiedzieć, nawet realistyczny. Widzimy tu przestwór wzburzonego morza, którego fale w różnobarwnej grze odbijających się od ich powierzchni promieni słonecznych roztrącają się o skały nadbrzeżne. A jednak patrzmy, ten obraz tak rzeczywisty i konkretny, jak wiele w przenośnem swem znaczeniu zawiera treści duchowej! Jak żywo uprzytomnia nam niespokojne i daremne wysiłki buchających wciąż i zapadających się w głąb fal rozumu ziemskiego w przeciwieństwie do uroczystego spokoju światła wiary, które z nieba zstępuje, oświeca burzliwe fale życia i do nieba powraca.

Takie potężne uplastycznienie myśli w słowie poetyckiem, takie zespolenie niewidzialnej prawdy ducha z wi-

działną prawdą sztuki w naszej literaturze przynajmniej wyłączną i niepodzielną jest własnością Mickiewicza.

Pełne, a niemniej malownicze i plastyczne rozwinięcie treści rozważonego powyżej obrazu znajdujemy w czterech ostatnich zwrotkach utworu Mickiewicza, w których zasadnicza myśl jego o przeciwieństwie wiary i rozumu raz jeszcze uprzytomnia się nam jakby w ogólnym, końcowym rzucie oka na całe to wspaniałe, a tak uduchowione zobrazowanie poetyckie:

Rozumie ludzki! tyś mały przed Panem,
Tyś kroplą w Jego wszechmogącej dłoni!
Świat cię niezmiernym zowie oceanem
I chce ku niebu na twej wzlecieć toni.

Zdajesz się tykać brzegów widnokręga:
Daremnie z żaglem nawa leci chyża,
Opływa ziemię, niebios nie dosięga;
Twa fala nigdy ku niebu nie zbliża.

Wzdymasz się, płaszczysz, czernisz się i błyszczysz,
Otchłanie ryjesz i w górę się ciskasz,
Powietrze ciemnisz chmurami mokremi,
I spadasz z gradem — tyś zawsze na ziemi!

A promień wiary, którą niebo wznieca,
Topi twe krople, zapala twe gromy
I twe pogodne zwierciadła oświeca —
Ach! ty bez wiary byłbyś niewidomy.

Poprzestając na uwagach poprzednio uczynionych, nie będę się już zatrzymywał na szczegółach treści i formy poetyckiej tych ostatnich zwrotek, choć niejedno jeszcze możnaby o nich powiedzieć; — zwrócę natomiast uwagę na ogólny charakter i układ artystyczny całego utworu.

Zauważmy przedewszystkiem, że pod względem zasa niczego nastroju poetyckiego wiersz «Rozum i wiara» dc ć znacznie się różni od «Rozmowy wieczornej». Różnica ta uwydatnia się już w porównaniach, jakie nastręczały si(nam przy rozbiorze obu utworów. Przy rozbiorze pierw-

szego z nich posługiwaliśmy się porównaniami ze sfery wrażeń muzycznych, przy rozbiorze drugiego widzieliśmy wciąż wyraziste zarysy, barwy i blaski. Pochodzi to stąd, że w tamtym utworze przemaga muzykalny żywioł poezyi, w tym — plastyczny i malowniczy. Ta rozmaitość charakteru artystycznego nie jest przypadkową (w twórczości Mickiewicza, jak w przyrodzie niema przypadków), lecz wynika z natury wewnętrznej dwóch odmiennych objawów twórczego nastroju. «Rozmowa wieczorna», jak to na właściwem miejscu zaznaczyłem, jest odgłosem niewysłowionej rozmowy duszy z Bogiem. Ten pierwiastek, nie dający się wypowiedzieć, dźwięczy niejako ukryty w słowach i budzi tony pokrewne w duszy słuchacza, potrąconej słowami. «Rozum i wiara» jest więcej obrazem, niż nastrojem, odbiciem obrazowem w duszy poety zjawisk duchowych świata zewnętrznego. Poeta widzi tu «nizkie ludzkości obszary», widzi i przeziera na wskróś zamęt jej mniemań, wzburzone fale jej dążeń i to widzenie wewnętrzne maluje nam, uplastycznia w słowie silnem, wyrazistem i barwnem. Ale oczywistem jest, że widzenie owo dalekie jest od czystej podmiotowości, owszem przenika je nader wyraźny nastrój przedmiotowy. Stąd liryczny charakter utworu, uwydatniający się nie tylko w zasadniczym jego nastroju, lecz także w artystycznej jego budowie.

Rozróżniliśmy poprzednio części tej budowy, rozważmy teraz układ ich i stosunek wzajemny.

Pierwsza część wstępna jest czysto podmiotowa, wyraża osobisty nastrój poety wobec przedmiotu. Przedmiotowo-podmiotowe widzenie rozwija się w dwóch następnych zwrotkach, z których jedna ukazuje nam obraz zamętu duchowego świata ludzkości, opanowanego przez uroszczenia rozumu ziemskiego, druga — obraz jedności . ;o świata, odniesionego przez wiarę do władnącej nad r m jednej, najwyższej i wszechmocnej potęgi duchowej. W l i- cowych czterech zwrotkach wreszcie czysto podmiot(y

żywioł wiary poety występuje znowu na plan pierwszy w takim zupełnie osobistym zwrocie:

Rozumie ludzki! tyś mały przed Panem.

Ale teraz łączy się on ściśle z przedmiotowym żywiołem zewnętrznego ziemskiego rozumu, ogarnia go w sobie, przezwycięża i naznacza mu właściwe względem siebie stanowisko.

Czy ten wspaniały, tak logiczny i przejrzysty układ pieśni Mickiewicza nie przypomina uderzająco układu chórów greckich? Dwie części jej, następujące po części wstępnej, są to jakby strofa i antystrofa, śpiewane przez dwie połowy chóru, które widzą roztaczający się przed niemi obraz duchowy w dwóch odmiennych a uzupełniających się nawzajem widzeniach; zakończenie pieśni to jakby epodon, w którym obie połowy chóru łączą się ze sobą i głoszą tryumf wiary w zjednoczeniu harmonijnem pragnień i dążeń ducha ludzkiego.

To oczywiście zupełnie mimowolne, wynikające z bezwiednej intuicyi geniuszu zbliżenie lirycznego natchnienia Mickiewicza do najwyższych znanych nam utworów liryki artystycznej, jakże wymownie świadczy o potędze twórczej największego z naszych wieszczów i z naszych artystów!

VI.

Dopełnieniem poniekąd pieśni o «Rozumie i wierze», jest krótki (zaledwie dwudziesto ośmio wierszowy), ale potężny, zwarty w sobie, pełen ruchu dramatycznego utwór p. t. «Mędrcy». Mamy tu rozwinięty w akcyi symbolicznej motyw, wynikający z idei zasadniczej poprzedniego utworu. idzieliśmy tam wyobrażany przez zuchwalstwo rozumu ırwiastek ziemski, podnoszący się burzliwą, ciemną falą zeciw promieniejącemu w wierze pierwiastkowi Boskieı — obecnie poeta przedstawia te dwa czynniki, uosone symbolicznie, w bezpośredniej między sobą kolizyi,

w której wysnuwa się jakby wielki dramat duchowy, rozgrywający się w wewnętrznym świecie dusz ludzkich i uprzytomniony naszej wyobraźni w zarysach czysto idealnych i dalekich od rzeczywistości, nie mniej przeto przedziwnie wyrazistych w swej zwięzłości nadzwyczajnej, a nawet żywych i plastycznych.

Przedmiotem dramatu, źródłem jego kolizyi jest zamach zaufanych w swych orężach, rozumowych mędrców ziemskich na Boga żywego, widomie przebywającego wpośród ludzi, pobudką tego zamachu — złośliwa pycha mędrców, niechcąca uznać żadnej ponad sobą wyższości. Wynikające z tego motywu działanie rozwija się w nader oryginalnej, lapidarnie zwięzłej i symbolicznej oczywiście parafrazie opowieści Ewangelistów o pojmaniu Chrystusa przez Żydów. Oto całkowita jej osnowa:

W nieczułej, ale niespokojnej dumie
Usnęli mędrcy. Wtem odgłos ich budzi,
Że Bóg widomie objawił się w tłumie
I o wieczności przemawia do ludzi.
— Zabić go — rzekli — spokojność nam miesza!
— Lecz zabić we dnie? obroni go rzesza.

Więc mędrcy w nocy lampy zapalali,
I na swych księgach ostrzyli rozumy
Zimne i twarde, jak miecze ze stali,
I wziąwszy z sobą uczniów ślepych tłumy,
Szli łowić Boga. A zdrada na przedzie
Prostą ich drogą, ale zgubną wiedzie.

— Tyś to? — krzyknęli na Maryi Syna —
— Jam odpowiedział — i mędrcy pobladli —
— Ty jesteś? — Jam jest. — Służalców drużyna
Uciekła w trwodze — mędrcy na twarz padli;
Lecz widząc, że Bóg straszy, a nie karze,
Wstali przelękli — więc srożsi zbrodniarze.

I tajemnicze szaty z Boga zwlekli,
I szyderstwami ciało Jego siekli,
I rozumami serce mu przebodli.
A Bóg ich kocha i za nich się modli! —

A gdy do grobu duma Go złożyła,
Wyszedł z ich duszy, ciemnej jak mogiła.

Spełnili mędrcy na Boga pogrzebie
Kielich swej pychy. Natura w rozruchu
Drżała o Boga — lecz spokój był w niebie:
Bóg żyje — tylko umarł w mędrców duchu.

Co nam poeta daje w przytoczonej co tylko osnowie swego utworu? Daje nam nie same tylko stany i nastroje uczucia, jak w «Rozmowie wieczornej», ani wywołane przez nie obrazy, jak w pieśni o «Rozumie i wierze», lecz wynikające ze stanów uczuciowych działanie. Stany owe występują tu nie tyle w swej nastrojowości lirycznej, ile w swem napięciu dramatycznem jako bezpośrednie motory działania, które rozwija się z przedziwną siłą, plastyką i żywością na jakiejś idealnej scenie, rozwierającej się przed wzrokiem naszej wyobraźni.

Oto widzimy naprzód mędrców, zasypiających w «niespokojnej dumie» i zbudzonych nagle przez wieść groźną o Bogu, przemawiającym do ludzi. Słyszymy potem ich monolog, jakby bezpośrednio przed nami wygłoszony: «Zabić go — spokojność nam miesza». W następnej zwrotce mędrcy przygotowują się do czynu, ostrząc na księgach rozumy swe «zimne i twarde» i z tłumem uczniów zaślepionych idą «łowić Boga». W trzeciej zwrotce przypada kulminacyjny punkt akcyi, rozwijającej się tutaj nieomal widomie przed naszemi oczyma. Dwukrotne zapytanie mędrców i dwukrotna odpowiedź Zbawiciela, wraz z wywołanem przez nią potęgującem się wrażeniem («mędrce pobladli» — «mędrce na twarz padli») jakże żywo uprzytomniają nam sytuacyę w całej jej sile i grozie wewnętrznej. Następuje potem pojmanie Boga, znęcanie się mędrców nad Nim, miłującym ich zawsze i modlącym się za nich; wreszcie śmierć i pogrzeb Boga, złożenie Go do grobu, do ciemnej mogiły dusz mędrców. Ostatnia zwrotka stanowi epilog akcyi symbolicznej, epilog potężny i pełen ruchu, w którym pyszna radość mędrców i trwoga w natu-

rze tak żywo się przeciwstawiają uroczystemu spokojowi, panującemu w niebie. Ostatni wiersz niezrównany jest w swej ogromnej sile i wzniosłości: Bóg żyje — tylko umarł w mędrców duchu. Cezura, umieszczona tu na niezwykłem miejscu (po trzeciej, zamiast po piątej zgłosce), podnosi jeszcze niesłychaną potęgę dwóch wyrazów, które, jakby głosem z niebios spadającym, oznajmiają wiecznotrwałe istnienie Boga.

Czyż to nie zarys prawdziwego dramatu, uderzający tak żywo naszą wyobraźnię w swej głębokiej i wyrazistej symbolice? Charaktery i postaci nie ukazują się tu oczywiście w kształtach konkretnych i mędrcy przedstawieni są nie indywidualnie, lecz zbiorowo. Ale patrzmy jak żywo i wyraźnie w przeciwieństwie do tej zbiorowości ludzkiej zarysowuje się w naszej wyobraźni samotna postać Boga, pełna nadziemskiej mocy i majestatu, w cichym swym pokoju i nieprzebranej swej dla ludzi miłości; a jak żywo zarysowuje się przytem kontrast między spokojem Bożym, spokojem świadomej siebie potęgi i niepokojem zatrwożonej wewnętrznie, choć zuchwałej na zewnątrz, słabości ludzkiej.

Mickiewicz z genialną intuicyą odczuł tu tkwiący w Ewangelii a obcy zupełnie ogółowi poetów nowożytnych pierwiastek dramatyczny i wysnuł z niego krótki, lecz potężny zarys misteryum religijnego, pełnego treści duchowej. Gdy się uprzytomni w wyobraźni osnowa tego zarysu, mimowoli trzeba sobie zadać pytanie: Jaki moglibyśmy mieć wspaniały dramat chrześcijański, gdyby nasi nowożytni chrześcijańscy dramaturgowie, podobnie jak Mickiewicz (który nie był dramaturgiem), umieli odczuć i zużytkować artystycznie żywioły dramatyczne, zawarte w Ewangelii? To pytanie wiąże się z innem ogólnie[illegible]ej treści. Jak żywotną i harmonijną moglibyśmy mieć [illegible]l-turę, gdyby nowożytne ludy chrześcijańskie, zamiast [illegible]a-śladować dawnych Greków w ich dziełach gotow[illegible]h, naśladowały raczej sposób ich działania i tak [illegible]no

jak oni z własnej tradycyi, z własnej wiary, z własnego uczucia snuły wątek swych pragnień, czynów i dążeń?

Powie kto, że nadto się tu zapędzam i odstępuję od rzeczy. A jednak trudno nie potrącić przynajmniej o takie pytania, gdy się mówi o wielkim geniuszu twórczym, który, jak żaden inny w Europie, odczuł i dał nam odczuć we wszystkich prawie swych dziełach całą moc i wzniosłość zasadniczych czynników naszej kultury chrześcijańskiej i całą przewrotność, całe małpiarstwo nowożytnego jej rozwoju.

Zwróćmy się jeszcze do wewnętrznej strony przedstawionej w «Mędrcach» kolizyi. Przypomina ona pewien motyw «Rozmowy wieczornej», w której poeta przedstawia złe myśli i złe uczynki ludzkie jako przyczyny cierpienia Bożego — w «Mędrcach» złośliwa pycha ludzka staje się morderczynią Boga, pycha skrybów i faryzeuszów, zabijających Go na własnem swem sercu i w sercach tych, których wpływem swym dosięgnąć zdołali. Zarysowujące się w opowieści ewangelicznej postaci prześladowców, sędziów i katów Chrystusa, zamieniają się w utworze Mickiewicza na symboliczne prototypy zagorzałych racyonalistów, którzy, zamknięci w sobie i w siebie tylko wierzący, nie uznają niczego, co nie może być zmierzone miarą ich pojęcia, co się nie mieści w ich formułach oderwanych, nie daje się rozpuścić w wodzie abstrakcyi, służącej za jedyny pokarm ich organizmom duchowym. Wszelkie czynniki ducha, które trzeba odczuć w ich wewnętrznej, nierozpuszczalnej w abstrakcyi treści realnej i prawdzie żywej, wszelkie zatem objawienia się boskości i nadprzyrodzoności w sercu ludzkiem niedostępne są zgoła dla mędrców tego typu i, jako takie, stają się przedmiotami ich nienawiści, tępione są przez nich i zabijane wszędzie, gdzie tylko mogą być dosiągnięte. Dla ścisłości dodać należy, że nie wszyscy oni i nie zawsze posiadają dość siły, aby szczerze nienawidzieć i energicznie zwalczać pierwiastek boskości w sercach ludzkich. Jeśli w wieku

XVIII nie brakło Wolterów, głoszących się otwarcie jego wrogami i mordercami, to w naszej epoce nie brak Renanów, którzy, wydając przeciw niemu wyroki zagłady, na wzór Piłata umywają sobie ręce i rozczulają się niekiedy nawet nad swą ofiarą. Tragiczna wzniosłość tej odwiecznej kolizyi dramatycznej między żywiołem racyonalizmu ludzkiego i objawienia bożego na tem polega, że ten ostatni żywioł, zwyciężany i zabijany zawsze na pozór, w istocie rzeczy wychodzi zawsze z walki żywy, zwycięski, tryumfujący. Bóg umiera ciągle w duchach zaślepionych mędrców — żyje wciąż w duszy ludzkości. Utwór Mickiewicza daje nam zarys owej wielkiej tragedyi ducha, nakreślony jednym rzutem genialnym na tle uczuciowego nastroju duszy pełnej wiary i miłości Bożej. Nastrój ten dźwięczy w zasadniczym lirycznym tonie pieśni poety i, wstrząsany w ciągu jej osnowy współbrzmiącymi z nim motywami dramatycznymi, odzywa się pełną swą harmonią w potężnym akordzie końcowym.

VII.

Przedziwna harmonia liryki religijnej Mickiewicza najpełniej i najwspanialej rozbrzmiewa w ostatnim utworze, który pozostaje nam tu do rozważenia, w krótkiej (złożonej z czterech zwrotek sześciowierszowych) pieśni, p. t. «Arcymistrz».

Poeta daje się tu poznać podwójnie jako wielki artysta: przez doskonale piękną formę swej pieśni, oraz przez wyrażone w jej osnowie głębokie i pełne prawdy odczucie samej istoty sztuki, oraz istotnych zadań wybranych jej przedstawicieli. Takim sposobem «Arcymistrz» stanowi b-dzo odpowiednie zakończenie całego zajmującego nas u cyklu lirycznej poezyi Mickiewicza: określając, a rac j ukazując nam z ogromną plastyką stosunek poety o sztuki, wyjaśnia on poniekąd tajemnicę tego niezrów -

nego artyzmu, który przy rozbiorze wszystkich poprzednich pieśni podziwialiśmy ciągle w sposobie wyrażenia przepotężnych i niewymownie wzniosłych natchnień poety.

Niezależnie od tego stosunek ten zaznacza się w całej twórczości autora «Dziadów» i w historycznem jej znaczeniu tak w naszej jak w ogólno-europejskiej literaturze. «Arcymistrz» nie ujawnia nam go dopiero, lecz uprzytomnia z niezmierną siłą i dobitnością. Przypomnijmy sobie, jaki był stan sztuki wogóle, a poezyi w szczególności w chwili wystąpienia Mickiewicza? W treści brakło jej ducha, w formie — naturalnej prostoty, a w tej i w tamtej — prawdy i szczerości. Mickiewicz natchnął ją prawdą ducha i oparł ją na prawdzie natury. Oto w dwóch słowach cała jego wielkość i cała niespożyta jego zasługa. Trzeba to mieć na pamięci, aby zrozumieć należycie głębokie znaczenie następujących strof «Arcymistrza»:

Jest Mistrz, co wszystkie duchy wziął do chóru
I wszystkie serca nastroił do wtóru,
Wszystkie żywioły naciągnął jak struny,
A wodząc po nich wichry i pioruny,
Jednę pieśń śpiewa i gra od początku:

Mistrz, co malował na niebios błękicie
I malowidła odbił na tle fali,
Kolosów wzory rzezał na gór szczycie
I w głębi ziemi odlał je z metali;
A świat przez tyle wieków z dzieł tak wiela
Nie pojął jednej myśli Tworzyciela.

Jest Mistrz wymowy, co Bożą potęgę
W niewielu słowach objawił przed ludem,
I całą swoich myśli i dzieł księgę
Sam wytłómaczył głosem, czynem, cudem.
Dotąd Mistrz nazbyt wielkim był dla świata,
Dziś świat nim gardzi — poznawszy w nim brata.

Sztukmistrzu ziemski, czem są twe obrazy,
Czem są twe rzeźby i twoje wyrazy?
A ty się skarżysz, że ktoś w braci tłumie,
Twych myśli i mów i dzieł nie rozumie?

Spojrzyj na Mistrza i cierp, Boży synu,
Nieznany, albo wzgardzony od gminu.

Oto jakie są w przekonaniu Mickiewicza wzory sztuki i jakie jest stanowisko artysty. Wzorami jej nieśmiertelne twory i zjawiska przyrody i brzmiąca odwiecznie harmonia jej głosów, wielkość i wspaniałość niespożytych jej kształtów, przepych niezliczonych barw jej i blasków. A czemże są te wszystkie jej cuda i wspaniałości, te brzmiące harmonie, te widzialne kształty, barwy i blaski? Wszystko to dzieła niewidzialnego Arcymistrza, mówiącego o Jego wielkości i potędze, o Jego doskonałości niewysłowionej i dobroci nieprzebranej. A czemże jest słowo ludzkie, ten cudowny organ ducha, jeśli nie darem tegoż Mistrza, który jako Bóg-człowiek uświęcił je w swej nauce boskiej, stwierdził głosem swym, czynem i cudem i przekazał ludzkości w świętej księdze chrześcijaństwa. Takie pojęcie przyrody, jako bezmierne dzieła sztuki Bożej jakże żywo uprzytomnia nam harmonijny jej całokształt i jakże godne jest wielkiego poety-artysty, który tak żywo umiał odczuwać i odtwarzać całą rzeczywistość jej zjawisk, a duchem wznosił się poza jej obręb w idealne sfery nadprzyrodzoności. Stanowisko to poety nie przynosiło ujmy realnej prawdzie jego obrazów przyrody, owszem potęgowało ją do najwyższego stopnia; przyroda, wzięta sama w sobie, rozważana w mechanizmie swych sił i działań, staje się nieodzownie abstrakcyą, a zatem czemś nieskończenie dalekiem od rzeczywistości. Odczuwamy ją rzeczywiście, czyli w pełni jej życia, wtedy tylko, gdy świadomie lub bezwiednie, w ten lub ów sposób przypuszczamy w niej działanie jakiejś siły duchowej. Nie bez słuszności też zauważono, że wszelkie poetyckie, tj. żywe odtworzenie przyrody przeniknięte jest pewnego rodzaju animizmem, czyli zbliża się do poglądu na nią ludów pierwotnych, uznających obecność duszy w jej tworach i zjawiskach. Taki animizm, takie odczuwanie ducha w przyrodzie możny wykazać w wielu mickiewiczowskich jej obrazach. Po-

cząwszy od toastów filareckich, w których żywioły przyrodzone tak wspaniale zostały uduchowione, aż do różnych opisów w «Panu Tadeuszu», jak np. przy opisie wschodu słońca w księdze IIej porównanie unoszącej się na niebie białej chmurki do niknących piór anioła stróża, który staje się tu jakby symbolem łączności między przyrodą widzialną i niewidzialną nadprzyrodzonością.

Z drugiej strony jakże energicznie protestuje poeta w IV-ej części «Dziadów» przeciw wszelkim dążeniom do odduchowienia, że się tak wyrażę, przyrody:

Więc żadnych niema duchów? świat ten jest bez ducha?
Żyje, lecz żyje jak kościotrup nagi.

Ale jakże daleko oddalił się poeta od tego stanowiska, albo powiedzmy lepiej, jakże wysoko wzniósł się ponad to stanowisko, na którem odczuwał nieokreśloną jakąś duchowość w przyrodzie, gdy w «Arcymistrzu» nie tylko ją odczuwa, ale uznaje ją też jako dzieło i twór Ducha Bożego, mówiące ludziom o Jego wszechmocy, dobroci i miłości? Jest to najwyższy, a zarazem prawdziwie chrześcijaski sposób odczucia przyrody, którego objaw najpewniejszy w poezyi mamy w znamienitym «Hymnie stworzenia» św. Franciszka z Assyżu, a który poza obrębem tego natchnionego duchem świętości utworu w niewielu dziełach poezyi objawił się w takiej pełni i wspaniałości, jak w mickiewiczowskim «Arcymistrzu». Konsekwencyą i ostatecznem stwierdzeniem tego chrześcijańsko-artystycznego uznania Ducha Bożego, objawiającego się w przyrodzie, jest uznanie Go w słowie świętej nauki Zbawiciela, pojętej jako objaw najwyższej potęgi i wzniosłości słowa ludzkiego.

W duchu prawdziwie najczyściej chrześcijańskim ok ślone też zostało w ostatniej zwrotce «Arcymistrza» st owisko artysty, czyli, jak się poeta wyraża, sztukmist ziemskiego wobec Boga i wobec ludzi.

Wielcy poeci nieraz i aż nadto słusznie skarżyli się

na nieuznanie i niezrozumienie ich dzieł przez ogół ludzki, który najchętniej utrzymuje się zawsze na poziomie pewnej pośredniości i niezdolny jest wznieść się do szczytów doskonałości prawdziwej. Odczuwając boleśnie obojętność ogółu na dzieła wysokiego artyzmu, twórcy ich rzucali mu nieraz ze swego wyniosłego odosobnienia gniewne lub lub szydercze słowa.

Sobie śpiewam, nie komu, bo któż jest na ziemi,
Coby serce ucieszyć chciał pieśniami memi.

Tak przemawia Jan Kochanowski na początku swej «Muzy». Podobnie Puszkin w jednym ze swych utworów przedstawia poetę dla siebie tylko śpiewającego swe pieśni natchnione i z sarkastycznem oburzeniem odtrącającego prośby tłumu o pieśni dlań dostępne i mogące mu przynieść pożytek.

I Mickiewicz wyrażał nieraz to poczucie osamotnienia na wyżynach swych natchnień i swego artyzmu. Że wspomnę tu tylko wymowny wykrzyknik z «Improwizacyi» Konrada:

Cóż po ludziach? Czym śpiewak dla ludzi?

Wszelako dodać trzeba, że poeta nasz nigdy nie skarżył się na swe osamotnienie, nigdy nie wybuchał gniewem ni sarkazmem przeciw tej obojętności tłumu. Skoro zaś w epoce wzniosłych natchnień swej liryki religijnych ponad stanowisko samotnego poety-artysty i wieszcza wzniósł się nu stanowisko zjednoczonego z Bogiem w wierze piewcy chrześcijańskiego, — w tłumie ujrzał braci, a nieuznanie i niezrozumienie przez nich swoich dzieł mistrzowskich, uznał za nic nieznaczące wobec nieuznania wiekuistych dzieł Arcymistrza.

Ale zniżając wyniosłe swe czoło artysty ziemskiego przed majestatem Artysty Najwyższego, poeta nie zniżył przeto wysokiego stanowiska i znaczenia swej sztuki; owszem wyniósł ją na takie wyżyny, na jakie wyjątkowo chyba ona się wznosiła w pojęciu i odczuciu ludzkim.

Czy można wznioślej określić istotę sztuki, jak przez ukazanie w podobieństwie jej i obrazie niezmierzonego i bezkreśnego tworu przyrody, dzieła Wszechmocy Bożej? i czy można wznioślejsze naznaczyć zadanie artyście, jak kazać mu wraz z Arcymistrzem wszechświata cierpieć zapoznanie, będące tu na ziemi udziałem wszystkich dzieł wielkich, wiekuistych i doskonałych? — A z pewnością żaden z mistrzów sztuki nowożytnej nie był uprawniony więcej od autora «Dziadów» i «Pana Tadeusza» do tak wysokiego określenia jej zadań, bo żaden z nich nie wyniósł jej wyżej we własnej swej twórczości tak pod względem mocy i podniosłości natchnienia, jakoteż niezrównanej doskonałości zewnętrznych jego objawów. Świadczą o tem nietylko wielkie i znane powszechnie arcydzieła poety, ale także liczne mniejsze, mało, o wiele za mało znane i cenione jego utwory, między którymi pierwszorzędne znaczenie posiadają zajmujące nas tu płody liryki religijnej. Określiłem je wyżej jako najdoskonalsze wzory czystego klasycyzmu, pojmując pod tą nazwą idealną harmonię między prawdą natury i prawdą sztuki. Jeżeli teraz najwyższy ideał artystyczny weźmiemy w znaczeniu, jakie nadane mu zostało w «Arcymistrzu», to czyż rozważone przez nas pieśni religijne nie będą ściśle mu odpowiadać? Czyż nie są one prawdziwe, proste, potężne, żyjące w organicznem zespoleniu wszystkich swych części, podobnie jak twory przyrodzone, wiekuiste dzieła Mistrza Najwyższego? A czyż duch Jego nie przenika ich i nie ożywia? Czyż nie brzmią one cudowną harmonią w owym bezmiernym chórze duchów, serc i żywiołów, którego odgłos tak potężnie dźwięczy w pierwszej zwrotce «Arcymistrza»?

Ten chór i odzywające się po nim jeszcze w następnych zwrotkach akordy poetyckie to wspaniały finał całej wielogłosowej symfonii mickiewiczowskiej liryki religijnej. Zwróćmy jeszcze uwagę na łączność wewnętrzną poszcze-

gólnych jej objawów i na jednolitą ciągłość rozwijającej się w nich dążności duchowej.

VIII.

Rozważyliśmy tu główne choć niezupełnie wszystkie płody liryki religijnej Mickiewicza. Oprócz pochodzącego z dawniejszych czasów «Hymnu na dzień Zwiastowania» utwory, które braliśmy tu kolejno pod uwagę, należą do tej samej epoki życia poety, do epoki dokonywającego się w jego duszy przełomu i ustalenia się pozytywnej, prawowiernej jego religijności. Nie zostały tu uwzględnione wcale utwory z czasów późniejszych, głównie z czasów towiańszczyzny (jak np. niezrównanie głęboki i piękny utwór p. t. «Słowa Najświętszej Panny»), oraz pewne ustępy liryczno-religijne III-ej części «Dziadów», które stanowią wprawdzie poniekąd całość i niekiedy łączą się ściśle treścią zajmującemi nas tu rzeczami (jak np. «Widzenie Ewy» z «Wierszem do Marceliny Łempickiej»), ale bądź co bądź wchodzą w skład obszerniejszej kompozycyi poetyckiej i tylko w związku z ogólną jej osnową, w oświetleniu przewodniej jej idei mogłyby być zrozumiane i ocenione należycie. Dodać wreszcie trzeba, że pominąłem tu rozmyślnie jeden jeszcze utwór analogicznej treści: wiersz p. t. «Ormusd i Aryman», który zazwyczaj stawiany bywa przez krytyków obok rozpatrywanych tu pieśni religijnych, jakoż istotnie z tej samej co one pochodzi epoki, zbliża się do nich nastrojem duchowym, ale osnuty jest na motywie raczej moralno filozoficznym, aniżeli religijnym, a w każdym razie dalekim od religijności prawowiernie chrześcijańskiej, o uwydatnienie której w poezyi Mickiewicza głównie mi tutaj chodziło.

Tak ujęty temat posiada jedność psychologiczną i [illegible]tystyczną; obejmuje szereg objawów duchowego ży[illegible]a poety, stanowiący najdonioślejszy przewrót, jaki się do[illegible]nał w całym jego rozwoju. Taki przewrót wewnętr[illegible]y

u Mickiewicza szczególnie konsekwentny musiał mieć przebieg wskutek zaznaczonej poprzednio i nieraz zresztą podnoszonej jedności logicznej jego natury indywidualnej. Jak we wszystkich jej objawach i w owem przeobrażeniu jej, poetycznie odzwierciedlonem w liryce religijnej, można śledzić stopniowe fazy rozwoju w jego logice niewzruszonej i zasadniczej szerokiej prawdzie ogólno ludzkiej.

Stąd jedność wewnętrzna tego cyklu lirycznego, rozpoczętego «Wierszem do Marceliny Łempickiej», a zakończonego «Arcymistrzem». Nie jest ona może dostrzegalną na pierwszy rzut oka, ale wyraźnie bardzo występuje przy trochę głębszem w rzecz wniknięciu. Zaznaczyłem ją nieraz, rozbierając poszczególne pieśni, osobliwie w przejściu od jednej z nich do drugiej; obecnie chodzi o to, aby ją uwydatnić w pełnem jej znaczeniu i w stosunku do ujawniającej się w osnowie całego cyklu zasadniczej dążności duchowej. Jest to, jak wiemy, dążność do osiągnięcia doskonałej harmonii religijnych uczuć i wierzeń.

W «Wierszu do Marceliny» objawia się ona jako pragnienie czystości duchowej, bez której niemożliwa jest zgoła prawdziwa doskonałość chrześcijańska; w «Rozmowie wieczornej» taż sama dążność występuje jako skrucha, pełna jęków żalu i pełna ufności w Bogu; wreszcie w wierszu «Rozum i wiara» pragnienie osiąga pełne urzeczywistnienie, skrucha osiąga należną nagrodę w uczuciu głębokiej i silnej wiary, dającej poecie ufność we własne siły, wsparte Bożą potęgą, świadomość własnego geniuszu, będącego w całej swej świetności odblaskiem nieśmiertelnych ogniów chwały Bożej. Tak więc te trzy natchnione utwory Mickiewicza mogą być określone jako pieśń pragnienia, pieśń skruchy i pieśń wiary, czyli jako wyrażenia poetyckie trzech zasadniczych stanów duszy ludzkiej dążącej do udoskonalenia wewnętrznego w duchu prawdy chrześcijańskiej.

Dwa ostatnie ogniwa naszego cyklu lirycznego «Mędrcy» i «Arcymistrz» są rozwinięciem i uzupełnieniem

w dwóch różnych, a nawet przeciwnych sobie kierunkach zasadniczej idei trzeciego ogniwa, t. j. pieśni o «Rozumie i wierze». Widzieliśmy, jak poeta, osiągnąwszy w tej pieśni kulminacyjny punkt swego rozwoju religijnego, z tego stanowiska ogarnął wzrokiem natchnienia, przez wiarę rozświetlonego, ogół zjawisk duchowych życia. W «Mędrcach» i w «Arcymistrzu» mamy ujemny i dodatni rozwój tych zjawisk w stosunku do najwyższej prawdy wiary. Dlaczego pierwszy, ujemny kierunek wskazany jest w racyonalnych dążeniach zbuntowanej przeciw Bogu wiedzy, a drugi, dodatni — w intuicyjnych natchnieniach uznającej w Bogu swego arcymistrza sztuki? — na to pytanie nie trudno odpowiedzieć, skoro się zna choćby w najogólniejszym zarysie zasadnicze w tym względzie przekonania poety, jego wstręt do wszelkiego racyonalizmu i jego ufność w prawdę intuicyi, w prawdę «czucia i wiary». Czy te przekonania, te wstręty i skłonność poety dadzą się usprawiedliwić? — to inne pytanie, nad którem nie mogę się tu bliżej zastanawiać, zbyt daleko bowiem to by mię zaprowadziło. Pozwolę sobie tylko przypomnieć, że właśnie w naszych czasach, po czasach wszechwładnego panowania racyonalizmu spekulatywnego, racyonalizmu pozytywistycznego, racyonalizmu empirycznego i materyalnego, nastąpił w umysłach wielu ludzi bardzo wyraźny zwrot ku nieznanym dawniej prawom intuicyi. Zresztą dodać trzeba, że i sam Mickiewicz w swoich intuicyjnych przeczuciach i natchnieniach, dotyczących wielkich zagadnień życia i wiedzy, mylił się wprawdzie nieraz co do szczegółów drobiazgów i praktycznych zastosowań, ale okazywał zdumiewającą bystrość sądu i prorocze iście jasnowidzenie w rzeczach istotnych i zasadniczych.

IX.

Cały powyższy rozbiór dał nam poznać niezm[illegible]ną tak artystyczną, jak i religijno-moralną doniosłość [illegible]y-

cznych natchnień Mickiewicza. Tak rzadko zdarzające się w poezyi zespolenie harmonijne tych dwóch charakterów w najpełniejszych i najwyższych ich objawach, nadaje pieśniom religijnym naszego poety wyjątkowe znaczenie i wznosi je na szczyt doskonałego klasycyzmu, polegającego na zjednoczeniu ścisłem prawdy życia (tym razem życia najbardziej wewnętrznego i duchowego) z prawdą sztuki.

Wymownem stwierdzeniem wielkiej doniosłości stanu duchowego, który tak potężnie, tak prawdziwie i tak artystycznie wyraził się w rozpatrzonym przez nas cyklu lirycznym Mickiewicza, są następujące bezpośrednio po nim fakty z życia i z twórczości poety. Dwa główne jego arcydzieła III część «Dziadów» i «Pan Tadeusz» nie wyłącznie wprawdzie z tego stanu wyniknęły, ale niewątpliwie zostały umożliwione przez ów harmonijny, podniosły nastrój ducha, który w nim miał swe źródło istotne. Poprzednio wykazałem, jak w «Improwizacyi» Konrada ożywiony potęgą wiary religijnej Mickiewicz, nieskończenie wyżej wzniósł się w polocie swego natchnienia, aniżeli w analogicznych objawach swej mocy twórczej i duchowej z poprzedniej epoki: w «Odzie do młodości», w «Pieśni Wajdeloty» i w «Farysie» — obecnie dodać należy, że cały ten przepotężny dramat III-ej części «Dziadów» ze swym niezrównanym realizmem (ujawniającym się choćby we wprowadzeniu rzeczywistych zdarzeń i rzeczywistych osób pod własnemi nawet ich nazwiskami) i ze swym podniosłym idealizmem rozwija się w promieniach wynikającego z głębokiej, dogmatycznej wiary poety światła nadprzyrodzonego. Stąd owe fenomenalne iście, raz tylko przedtem w «Boskiej komedyi» urzeczywistnione zjednoczenie w tym dramacie prawdy realnej z prawdą idealną, życia przyrodzonego z życiem nadprzyrodzonem. Było ono następstwem skupienia wszystkich olbrzymich sił czysto-ludzkiej i artystycznej natury poety w jedności wiary reli-

gijnej i najwyższego ich natężenia w porywie miłości, ogarniającej miliony i przez wiarę ku Bogu zwróconej.

Niemniej doniosły wpływ prawowiernie religijnego usposobienia poety daje się wykazać w «Panu Tadeuszu». Toż cała ta epopea szlachecka poczęła się niejako z owego ukazanego we wstępie widzenia pól litewskich, widzenia przepojonego taką miłością, z której jako z kłębka cudownego rozwijają się obrazy ziemi rodzinnej, jedne od drugich prawdziwsze i piękniejsze. A skąd poeta wysnuwa ten pierwszy początkowy obraz pól ojczystych? Wysnuwa go z modlitwy do «Panny świętej, co jasnej broni Częstochowy i w Ostrej świeci Bramie», co jako królowa polska ponad całą ziemią naszą miłosną swą roztacza opiekę. Czy można sobie wyobrazić «Pana Tadeusza» bez tej inwokacyi do Najświętszej Panny? A czy można sobie wyobrazić ową inwokacyę bez szczerej, głębokiej, serdecznej, ściśle prawowiernej wiary, przenikającej całe jestestwo poety? Zważmy zresztą, że genialny nasz epik nie byłby zdolny odczuć i odtworzyć z taką prawdą nieporównaną życia ojców, gdyby nie odczuwał tego, co stanowiło najszlachetniejszy pierwiastek i najpotężniejszą dźwignię ich życia, co wyrwało z toni upadku Jacka Soplicę i zwróciło go ku heroicznemu poświęceniu, co wśród całego ogółu społecznego podtrzymywało zawsze niewzruszoną wiarę w sprawiedliwość Bożą i w miłosierdzie Boże. Jak w III-ej części «Dziadów» mamy polot wiary mistycznej, wynikającej z najgłębszych otchłani ducha ludzkiego, tak w «Panu Tadeuszu roztacza się przed nami wiara naiwna i serdeczna, która ozłaca i ożywia szerokie przestwory bytu powszedniego odblaskiem prawdy Bożej, jak słońce ozłaca i ożywia szare niwy ziemskie odblaskiem życiodajnych swych ogni. Jak rozległa musiała być skala życia i-chowego, zdolnego przyswoić sobie w jednakiej pełni, e i szczerości tak krańcowe objawy religijnego nastroju!

Zespolenie tych objawów, począwszy od «siels ej i anielskiej» wiary dzieciństwa aż do «górnej i chmur »

wiary Konrada, oraz mistycznej i pokornej wiary księdza Piotra, dokonało się w tem przeobrażeniu duchowem, którego poetyckiem odzwierciedleniem jest najpiękniejsza i najwznioślejsza liryka Mickiewicza. Dalszem następstwem tego przeobrażenia, obok spotęgowania natchnień twórczych poety, całe jego życie późniejsze, promieniejące nietylko blaskiem geniuszu, lecz otoczone też aureolą wysokiej doskonałości duchowej, nieomal świątobliwości. Nie chcąc wykraczać poza ciasne ramy mego tematu, nie będę tu przytaczać faktów z życia poety, stwierdzających to podniosłe usposobienie jego duszy, nie dotknę też wcale późniejszych objawów jego rozwoju religijnego, które doprowadziły go do towianizmu, gdyż te nader są dalekie od zjawisk duchowych, które nas tu zajmowały; zaznaczę tylko ogólnie, że w epoce, następującej bezpośrednio po cyklu liryki religijnej, po III-ej części «Dziadów» i po «Panu Tadeuszu», między rokiem 1832 i 1840 wywierał Mickiewicz bardzo dodatni wpływ osobisty w kierunku moralnym i religijnym na naszą zdemoralizowaną, rozbitą i kłócącą się wiecznie emigracyę. Nie zdołał jej wprawdzie przywieść do upamiętania, bo zewnętrzne okoliczności życia i wrodzone wady narodowe silniej działały od najpotężniejszych wpływów duchowych, ale niewątpliwie powstrzymał i ograniczył postęp wśród niej rozstroju wewnętrznego, oddziałał uszlachetniająco i pobudzająco na wiele jednostek i grup emigracyjnych i wogóle można powiedzieć, że w tej epoce nie mniej dobrego sprawił swymi czynami, jak swą poezyą.

Nie rozwodząc się dłużej, dla okazania nadzwyczajnej podniosłości ducha Mickiewicza w tej epoce, przytoczę tu na zakończenie ustęp z listu jego, pisanego do Kajsie-icza i Rettla, którzy zawdzięczali mu wyłącznie swoje loskonalenie duchowe i dlatego pisząc doń, nazwali go istrzem i nauczycielem. Oto jak poeta odpowiada to:

«Nie nazywajcie mię, proszę, nauczycielem; jest to

tytuł straszny i ciężki na moje barki. Serce nasze potrzebuje kochać i szuka doskonałości, więc ubieracie w doskonałość bliźnich waszych, złocąc ich i zdobiąc promieniami. Strzeżcie się tego, zachowajcie złoto i blask Kościołowi, a dla bliźnich miejcie tylko zawsze dla wszystkich suknię miłosierdzia, aby okryć ich nagość; uszyjcie i dla mnie tę suknię; nic więcej od was nie żądam. Napisano jest: Nie nazywajcie się ani Pawłowi ani Apollowi, ale Chrystusowi. Nie wierzcie ślepo żadnemu z ludzi i moje każde słowo sądźcie, bo dziś mogę prawdę mówić, jutro fałsz, dziś dobrze robić, jutro źle. Jeżeli które słowo z ust moich przyjęło się na sercu waszem, to słowo nie było moje, ale tylko przechowane i przesadzone: poznacie po tem słowo prawdy, że pada cicho i leży długo, a potem powoli wschodzi: owocem jego jest miłość i zgoda. Przeciwnie słowo fałszu, słowo ludzkie wypada z hukiem jak kula, a zostawia zaraz po sobie ranę lub śmierć. Więc kulę wymyślili i zrobili ludzie, ale ziarnka zboża dotąd nie umieją zrobić. Nie jestem tedy nauczycielem... Każdy z nas nieraz wierzgnie i drugiego zrani! Bo póki człowiek żyje, póty trwa walka. Różne myśli, różne uczucia przewiewają głowę i serce. Podaję wam sposób na rozeznanie dobrych od złych, prawdziwych od fałszywych. Kiedy powezmę jakąś myśl religijną, lub polityczną, dochodzę, czy w tym dniu, kiedy ją powziąłem, jestem zgodny z sobą, czy nie zrobiłem czego złego, czy mową lub myślą bardzo nie zgrzeszyłem. Jeżeli rachunki sumienia źle stoją, pewnie wtenczas i w głowie zamęt. Sumienie to żołądek duszy. Nie myślcie, że słowo prawdy uwolni was od tentacyi. Owszem, im żołnierz czujniejszy i tęższy, tem częściej wódz go posyła na niebezpieczeństwa; hultajów i tchórzów zostawia w obozie, ale oni prędzej od mężnych giną. Ciężka to jest wal a
życie!... Wiem waszą miłość ludzi, ojczyzny, wolności; -
kam się, abyście nie myśleli, że walka wewnętrzna j t
stratą czasu, jest niepożyteczna światu zewnętrznemu. d
walki wewnątrz i od zwycięstwa zależy cała siła -

wnątrz. Kraj i człowiek wewnątrz bezładny upada. Ludzie wewnętrzni często, jako sternik wśród burzy, rzucają się do rudla. Patrzą w niebo, ruszają się mało, ledwo ręką czasem skiną, a los łódki jest w ręku ich. Drudzy biegają po pokładzie, krzyczą i mieszają tylko porządek, a cały krzyk ich jednej fali nie odwróci, jednego wiatru nie opanuje. Tylko nie myślcie, że to pisząc, mam siebie na widoku, piszę o ludziach, których nam potrzeba, których żebyśmy mieli, toby łódka nasza nie zatonęła».

Ten list nie jest mniej piękny, ani mniej głęboki od najpiękniejszych i od najgłębszych poezyi Mickiewicza. Aby tak przemawiać, nie dość być wielkim poetą, trzeba być człowiekiem doskonałym i świątobliwym. A czy ten, co taką daje nam poznać w słowach owego listu głąb duszy, nie wyraził najistotniejszej prawdy swej twórczości w owem przewodniem jej haśle:

Dla poety jedna tylko droga:
Z serca, przez miłość do Boga

i czy geniusz jego nie świeci nam tęczą wiary?



Ideały filareckie w «Odzie do młodości».

Niech sobie co chcą, mówią zimni egoiści, nie sięgający wzrokiem poza koniec swego nosa, niech domorośli Mefistofele ośmieszają jak chcą, rzeczy, nie mogące się pomieścić w ich ciasnych mózgach — faktem jest jednak niezaprzeczonym, iż nie samym chlebem człowiek żyje.

Jest w głębi duszy ludzkiej nieprzeparte pragnienie ideału; pod popiołem pospolitych uczuć i myśli tleje w niej jakaś iskierka boża, która czasem rozpłomienia się w ogień szlachetnych dążeń i wielkich czynów, czasem gaśnie zupełnie pod zimnem tchnieniem powszedniości życia.

Są wprawdzie ludzie, którym obce zupełnie wyższe pragnienia, którzy myślą nigdy nie sięgają poza ciasny krąg swych codziennych zajęć; istnienie jednak takich jednostek nie dowodzi wcale, aby owe wyższe uczucia nie były wrodzone duszy ludzkiej: — wszakże bywają ślepi od urodzenia, a jednak wzrok jest jednym ze zmysłów wrodzonych człowiekowi. I w świecie moralnym bywają podobne zboczenia. Iż rzeczywiście są to tylko zboczenia, możemy się o tem dowodnie przekonać, jeśli rozważać będziemy nie jednostki, lecz szersze typy natury ludzkiej. Naród nie może się obejść bez ideałów: one stanowią istotną cechę jego indywidualności, świadczą o żywotnej sile jego istnienia. Narodowość jest to zbiór duchowych znamion, określających cywilizacyjne dążenia jakiejś

grupy społecznej; główną dźwignią tych dążeń są wyższe aspiracye duchowe: zatem naród, któryby je zupełnie zatracił, pozbawia się tem samem wszelkiej racyi bytu, przestaje być narodem, zamienia się na stado bezmyślnych istot, nie mających wyższych znamion człowieczeństwa. Z innego punktu zapatrując się, możemy zgodnie z wielu nowoczesnymi myślicielami, określić narodowość jako pewien odrębny, żyjący organizm społeczny; zasadniczem zaś prawem życia jest nieustanny rozwój. W życiu organizmu narodowego to prawo objawia się w różnostronnym postępie cywilizacyjnym, a jeśli ten okaże się niemożliwym, wskutek zupełnego zaniku wewnętrznych jego bodźców, wtedy naród przestaje być żyjącym organizmem, zamienia się w martwą masę, która, na mocy ogólnego prawa natury, musi się rozpaść na składowe pierwiastki.

W samem więc pojęciu człowieka, jako istoty społecznej, jako jednostki narodowej tkwi konieczne przypuszczenie wyższych znamion duchowych. Jednakże rzeczywistość życiowa okazuje nam, iż nawet w społeczeństwach, obdarzonych znacznym zasobem żywotności, ogół pozbawiony jest tych znamion; zasklepiając się w sferze codziennych trosk i zabiegów, niekiedy tylko, w chwilach wyjątkowego podniecenia życia duchowego, wznosi się ponad tę ciasną sferę; – tylko niewielka stosunkowo ilość jednostek odznacza się wyższym poziomem uczuć i myśli; w nich też streszcza się głównie żywotna siła narodu, one są jego przewodnikami w pochodzie cywilizacyjnym. Pewna ilość duchowego życia zawsze się musi znajdować w całej masie narodowej, tylko rozłożona w niej bywa rozmaicie; historya wskazuje nam nieraz, że im bardziej upada siła idealnych aspiracyi w jakim narodzie, tem iększe natężenie osiąga w wybranych jednostkach. Życie ołeczne jest jak morze: gdy w jednem miejscu poziom go ulegnie obniżeniu, w innem ponad zwykłą wznosi się iarę.

Różne przyczyny wpływają na rozwinięcie wyższych

uczuć w duszy ludzkiej: ogólny zasób uzdolnienia umysłowego, skłonności wrodzone, warunki życia i t. p.; nie ulega jednak wątpliwości, iż nadzwyczaj ważne są wpływy, oddziaływające w wieku młodzieńczym. Młodość — to epoka najpełniejszego rozwoju wewnętrznych sił człowieka. Serce wtedy żywiej uderza, myśl swobodniejszym wznosi się polotem, wszelkie wrażenia silniejsze i trwalsze pozostawiają ślady. Jeśli więc w tej epoce życia wpływy zewnętrzne zwrócą umysł ku rzeczom wyższym, jeśli serce przejmie się miłością dla idei, ślady tych wpływów i w późniejszym wieku donośnem odbiją się echem. Nadto, ze świeżej wrażliwości uczuciowej, właściwej młodemu wiekowi, wynika większa siła współczucia, która sprawia, iż w solidarnych gronach młodzieży potęgują się przez wpływ wzajemny wszelkie aspiracye i pragnienia duchowe i zwrócone zostają w jednym określonym kierunku.

«Nieraz — mówi Mickiewicz — zauważono w historyi grupy ludzi młodych, którzy, pochodząc z tej samej okolicy, lub kształcąc się w tej samej szkole, następnie odznaczają się, walcząc na różnych punktach za tę samą ideę».

Wygłaszając te słowa z katedry kolegium francuskiego, miał Mickiewicz niewątpliwie na myśli wspomnienia swej własnej młodości, owej młodości «górnej i chmurnej», spędzonej w gronie filareckich braci, kiedy serce jego uderzało w jeden takt z sercami dzielnych towarzyszy, kiedy łącznie z niemi na skrzydłach wspólnych myśli i marzeń wznosił się w wysokie krainy ideału. Szczęśliwe to były czasy! — błogosławione dla przyszłości owe uniesienia i zapały młodzieńcze. Z nich wyszło odrodzenie poezyi narodowej, one stały się pierwszym bodźcem, pobudzającym twórczą siłę największego z naszych poetów.

Zadaniem niniejszej pracy jest właśnie przypomnienie tej tak stosunkowo niedawnej, a tak już od nas dalekiej epoki. Nie zamierzam tu jednak zastanawiać się n historyą i działalnością filareckiego związku. Znane to

rzeczy, o ile dotychczas dostępne źródła pozwoliły je zbadać; na tem miejscu pragnąłbym jedynie wniknąć w ducha dążeń filareckich, o ile się on odbija w poezyi Mickiewicza, przedstawić w krótkim zarysie pogląd na ogólne znaczenie tych dążeń i stosunek do obecnych czasów.

Pomiędzy utworami Mickiewicza znajdują się dwa, które niezmiernie charakterystycznie odzwierciadlają nastrój duchowy, panujący wśród wileńskich jego towarzyszy; są to: «Pieśń Filaretów» i «Oda do młodości». Zastanówmy się kolejno nad tymi utworami.

W «Pieśni Filaretów» właściwie tylko dwie zwrotki określają ducha dążeń filareckich. Początek naśladowany jest z jakiejś niemieckiej pieśni burszowskiej, w dalszych zwrotkach przebija świeża energia i hulaszcza nieco buta natury młodzieńczej — dopiero pod koniec spotykamy myśl głęboką i oryginalną:

Cyrkle, wagi i miary
Do martwych użyj brył:
Mierz siłę na zamiary,
Nie zamiar wedle sił!...

Bo, gdzie się serca palą,
Cyrklem uniesień duch,
Dobro powszechne skalą,
Jedność większa od dwóch.

W «Odzie do młodości», jak i w «Pieśni Filaretów», wyraża się niespożyta siła zapału młodzieńczego i wzniosłych, idealnych porywów; tylko że te żywioły, zaledwie zaznaczone w pieśni, w odzie rozwinięte są w całej pełni, oddane z najwyższem natchnieniem poetyckiem. Natchnienie unosi tu poetę na tak niedościgłe wyżyny, iż, podążając za błyskawicznym pędem jego fantazyi, doznajemy jakby zawrotu głowy, nie zdołamy objąć myślą roztwierających się tu przed nami obszarów idealnego świata, zalanych morzem najcudniejszych barw poezyi, rozjaśnio-r‾ch promieniami wieszczego natchnienia.

'hcąc mnie zrozumieć, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie —

ı wiedział w innem miejscu poeta. Słowa te dobitnie chaı 'kteryzują naturę jego twórczości. Mickiewicz niekiedy t : jest głęboki, tak niedościgły w swym locie, iż zwykła

myśl ludzka niezdolna wniknąć w najgłębszą treść jego ducha. Często też bywa niezrozumiany; uwielbienie dla niektórych wzniosłych pomysłów wieszcza jest czasem raczej skutkiem mimowolnego poddania się urokowi poezyi, aniżeli przeniknięcia się jego myślą i uczuciem. Wszyscy wprawdzie pojmujemy «Pana Tadeusza», bo tu poeta zawarł w nieśmiertelnych kształtach piękna zwykły bieg naszego życia, nasz byt powszedni z całą rozmaitością jego uczuć, dążeń i zabiegów, ale takie rzeczy, jak «Odę do młodości», «Pieśń wajdeloty», «Improwizacyą», możemy tylko należycie pojąć i odczuć w chwili najwyższego natężenia naszych władz duchowych, co u zwykłych śmiertelników nie często się zdarza. Sprobujmy jednak zdać sobie sprawę z tych potężnych wrażeń, jakie ona może i powinna wywołać w każdym umyśle, zdolnym choć niekiedy wznieść się w podniebne krainy ideału.

Bez serc, bez ducha — to szkieletów ludy!

Tak rozpoczyna poeta swą pieśń natchnioną. Przeciwstawienie bezdusznej pospolitości codziennego życia szczytnym zapędom natchnień duchowych.

Na skrzydłach natchnienia wieszczego i młodzieńczego zapału wzlatuje poeta nad martwe światy:

W rajską dziedzinę ułudy;
Kędy zapał tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem,
I obleka nadzieję w złote malowidła!...

Tutaj zawierają się słowa, mogące dać powód do nieporozumienia. Jakto, mamy ułudę przekładać nad rzeczywistość? mamy żyć i karmić się złudzeniem? Zacny Supiński, który tak głęboko umiał czuć we właściwym sobie zakresie, ale na poezyi się nie znał, kilkakrotnie w ironicznym tonie wspomina tę «rajską dziedzinę ułudy». I zapewne, w tem znaczeniu, jakie jej nadaje, ma zupełną racyę. Jeżeli jest to owa ułudna kraina różanych, a bezmyślnych nadziei, apatycznej drzemki umysłów, krain ,

w której tak lubimy przebywać — Boże od niej zachowaj! albo raczej, Boże, wyprowadź nas z niej! Ale nie taką ułudę miał poeta na myśli. Jest to dziedzina, «kędy zapał tworzy cudy», kędy duch ludzki nabiera nowych sił, nowej energii wewnętrznej, dziedzina prawdziwej poezyi, która stwarza ponad otaczającym nas światem rzeczywistym, inny świat idealny, ułudny, ale niemniej przeto prawdziwy. W tym świecie objawy życia rzeczywistego ukazują się w swej postaci najistotniejszej, w takiej, jaką one przybrać mogły i powinny, gdyby nieustanne przeciwdziałanie wrogich sił nie tamowało swobodnego ich rozwoju. Rzeczywistość, to bezmierne morze zjawisk, w którem promienie ideału odbijają się złotemi barwami i w burzliwym pędzie przelewają się wiekuiste fale istnienia. Ale powierzchnia jego pokryta brudną szumowiną powszedniości. Jednostka ludzka, niby drobne żyjątko morskie, unoszone przez powszedny prąd bytu, nieraz uwięźnie w tych szumowinach i nic nie widzi oprócz tego nędznego skrawka rzeczywistości, w którym zamykają ją codzienne zabiegi i troski życia. Poezya wyrywa nas z tego ciasnego koła, z wyższego stanowiska pozwala spojrzeć na obszary rzeczywistego świata. Poezya prawdziwa, taka, która jest kwiatem życia, esencyą rzeczywistości, nikogo w błąd nie wprowadzi, kto ją należycie pojmuje. Ona nie odrywa nas od rzeczywistego życia, ale uwalnia z więzów powszedniości; ona ukazuje nam niezawsze to, co jest, ale zawsze to, co być może i być powinno; wskazuje w dali ideał promienny, do którego dążyć musimy, jeśli jesteśmy prawdziwymi ludźmi, a nie kółkami olbrzymiej maszyny społecznej, poruszającymi się bezmyślnie w ciasnej sferze egoizmu i powszedniości.

Z tych szczytów, na które nas wznosi boska fantazya poety, spojrzyjmy na dół, na ów «obszar gnuśności zalany odmętem»; patrzmy na ten niezrównany obraz samoluba, «co niby płaz w swej skorupie, sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem, goni za żywiołkami drobniejszego płazu».

To niewątpliwa rzeczywistość, ta zwykła powszednia rzeczywistość, która nas ciągle otacza, stanowi szarą tkankę codziennego życia. Ale jest inna jeszcze rzeczywistość, mniej widoczna dla zwykłego oka, ale bardziej istotna. Orle oko poety dostrzega ją, twórcza potęga wydobywa z pośród zamętu życia i obleka wzorzystą szatą poezyi i piękna. Wszak rzeczywistością jest również niezłomna potęga ducha ludzkiego, rzeczywistością szlachetniejsze popędy, drzemiące choćby w mikroskopijnych dozach w głębi duszy najzwyklejszych nawet ludzi, rzeczywistością jest również ten węzeł sympatyi, który łączy wszystkie istoty ludzkie, dążące do wspólnego celu. Otóż, gdyby te wszystkie żywioły zespolić w jedną całość: «zestrzelić myśli w jedno ognisko i w jedno ognisko duchy...», gdyby cudownym sposobem rozjaśnić wzrok ludzi, ukazać im w dali choćby niezmierzonej ten cel, który powinien być drogi każdemu człowiekowi, bo jest celem całej ludzkości: szczęście, swobodę, światło powszechne — czy te wszystkie potęgi, rozpłomienione ogniem najwyższej miłości i poświęcenia, nie zdołałyby «ruszyć z posad bryły świata i nowymi ją pchnąć tory?» Czy nie zdołałyby rozproszyć głuchej nocy, panującej w krainach ludzkości?

A gdzież ta iskra twórcza, która rozpali płomień zapału? Gdzie owa heroiczna miłość ideału, uzdalniająca człowieka do nadludzkich wysiłków? Gdzie? W młodej piersi, w myśli młodej, silnej świeżą potęgą wewnętrznej energii ducha, przenikającej okiem słońca ludzkości całej ogromy. A więc:

Razem, młodzi przyjaciele!
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele,
Jednością silni, rozumni szałem,
Razem, młodzi przyjaciele!

Rozumni szałem!... Oto nowy kamień obrazy dla [o]spolitej myśli ludzkiej. Jakże połączyć te dwa tak sp[r]eczne pojęcia: szał i rozum?...

Zastanówmy się bliżej nad tym punktem.



Wyżej starałem się okazać, iż cały ten obraz młodzieńczych zapałów, jaki roztacza się przed nami w pieśni Mickiewicza, jest uidealizowaniem rzeczywistych objawów życia. Tak; wszystko to rzeczywistość; wszystko to nastąpić może, powinno, musi, jeżeli życie nie jest jakąś niedorzeczną farsą, jakąś szaloną igraszką ślepych sił materyalnych. Ale urzeczywistnienie tych podniosłych aspiracyi w tak niezmierzonej widnieje dali, w tak nadprzyrodzonych ukazuje się nam kształtach, iż oko zwykłego rozumu nie zdoła w pełni ich ogarnąć. Rozum pospolity, którym się ludzie zazwyczaj w życiu kierują, to suma mniej lub więcej rozległego doświadczenia, a gdzież w tem ostatniem znaleźć żywioły, z których mógłby się utworzyć ten wzniosły obraz oddalonej przyszłości?. Nie w doświadczeniu i opartej na niem wiedzy rozumu znajduje się rękojmia jego urzeczywistnienia, lecz w głębi szlachetniejszych uczuć duszy ludzkiej, w pragnieniu ideału, które po wszystkie czasy ożywiało serca ludzkie. Trwałość i niezłomność tego uczucia jest jedynym, ale nieprzepartym dowodem wyższych przeznaczeń człowieka, oraz możliwości urzeczywistnienia odpowiadających im doskonalszych form moralnego bytu ludzkości. Wiara w ową lepszą, doskonalszą przyszłość, płynie nie z przewidywań rozumowych, lecz z intuicyi uczuciowej, stopień jej siły zależy więc od spotęgowania uczucia; to ostatnie zaś w miarę swego wzrostu dąży do ogarnięcia całej sfery świadomości ludzkiej i, największe osiągając natężenie, staje się jakimś szałem ekstazy, wykluczającym zwykłą, normalną świadomość. Taki stan pozbawia wprawdzie człowieka trzeźwej rozwagi w ocenie istniejących stosunków życia, ale pozwala mu dalej i jaśniej spojrzeć w odległą przyszłość. Nie może, nie powinien przynajmniej być kierownikiem działalności naszej (gdyż ta musi się zawsze rachować z istniejącymi warunkami), ale może ożywić energię naszych władz duchowych, stać się dzielnym bodźcem w dążeniu do coraz wyższego udoskonalenia. W nim jest źró-

dło natchnień proroczych. Jest to ów boski szał, który ożywiał proroków wszystkich krajów i narodów, gdy wśród otaczających ich ciemności oglądali błyszczący w dali ideał przyszłości.

W podobnym stanie duchowym powstała też «Oda do młodości». Poeta wznosi się tu ponad zwykłe doświadczenia ludzkie, przekracza sferę opartych na niem przewidywań i, kierowany bezpośrednią intuicyą spotęgowanego uczucia, w blaskach natchnienia poetyckiego rozwija przed nami wspaniały obraz, kształtujący się w obszarach przyszłości z pierwiastków drzemiących jeszcze w mrocznej głębi ducha ludzkiego. Szał entuzyazmu i natchnienia spełnia w tym procesie twórczym owo kierownicze zadanie, które w zwykłych czynnościach ludzkich przypada rozumowi. Stąd to tak dziwne na pozór zespolenie tych dwóch sprzecznych pojęć: szału i rozumu. Kontrast, zawarty w tej śmiałej poetyckiej przenośni, uwydatnia i potęguje siłę myśli w niej wyrażonej.

Gdy duch ludzki wzniesie się na te wyżyny, na jakich stanął tu genialny rzecznik Filaretów, gdy w porywie entuzyazmu skupi tak dalece swą energię wewnętrzną, wtedy wielkość i potęga jego objawić się musi w całym majestacie. Wobec poczucia tej potęgi maleją zewnętrzne przeszkody, największe trudności wydają się łatwe do przezwyciężenia.

To też w dalszej osnowie tej pieśni natchnionej poeta wyzywa do walki cały ten ciężki, niezdarny świat istniejącej rzeczywistości, siłę natchnień duchowych i młodzieńczego zapału przeciwstawia ciemnym jego potęgom:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;
Łam, czego rozum nie złamie...
Młodości! orla twych lotów potęga,
Jako piorun twoje ramię.

Młodość ma w sobie twórczą potęgę bóstwa. Jakc e-dnem boskiem: stań się, — świat stanął na zrębie, — ık

z owych skłóconych żywiołów istniejących stosunków życia musi powstać inny, doskonalszy porządek rzeczy.

Wiara, nadzieja i miłość, te trzy kolumny, na których wzniósł się gmach idei chrześcijańskiej, najwznioślejsza budowa, jaka kiedykolwiek stanęła w moralnym świecie ludzkości, te trzy kolumny muszą być również podstawą każdej świątyni ideałów ludzkości: miłość dobra ogólnego, wiara w zwycięstwo świętej sprawy, nadzieja urzeczywistnienia idealnych aspiracyi człowieczeństwa. Te trzy potęgi ożywiają też natchnioną pieśń naszego poety; na nich opiera on idealny świat swego szczytnego marzenia.

Taki jest program Filaretów, sformułowany przez największego z ich grona. Wyszedł on z głębi serc młodzieńczych, ożywionych tchnieniem zapału i zaklęty został w nieśmiertelne kształty poezyi przez siłę geniuszu twórczego.

Jaka jest główna jego cecha, okazuje się to z całego powyższego rozbioru. Jest to dążenie do najwyższych celów ludzkości: dobra, piękna i prawdy, tej świętej trójcy, którą tak często głoszą bezmyślnie usta ludzkie, a która tak obcą bywa zazwyczaj sercom ludzkim. Filareci mieli ją nietylko na ustach, ale także i w głębi serc swoich; oni na prawdę chcieli urzeczywistnienia ich na ziemi i silnie wierzyli, iż to jest możliwe.

Ale czy ten podniosły program posiada wewnętrzną siłę twórczą? Czy owi młodzi zapaleńcy, bujając myślą w idealnych sferach nie tracili z oczu najbliższych zadań rzeczywistego życia?

Spotęgowany do najwyższego stopnia entuzyazm nie może być motorem działalności i dążeń społecznych, przecenianie sił własnych musi nieodzownie prowadzić do zboczeń i zawodów.

Ale też program Filaretów nie był programem praktycznej, społecznej działalności; oni sami nie byli kierownikami dążeń społecznych. To była młodzież kształcąca

się, wyrabiająca swe siły do przyszłej pracy obywatelskiej. A w tej epoce życia im więcej siły i dzielności duchowej, im szlachetniejsze i wyższe kierunki jej działania, tem pewniej, tem więcej można oczekiwać w przyszłości. Młodość powinna wytworzyć pewien nadmiar siły, rozgrzewać serca nadmiarem zapału; przyda się on kiedyś, na czarną godzinę życia, gdy świat wystudzi serca, a nawał trosk powszednich przytłumi siły ducha. A więc zostawmy młodości jej szlachetne ułudy, jej płomienny idealizm; człowiek, który za młodu nie podlegał żadnym wyższym złudzeniom, który zawsze trzeźwą myślą ogarniał stosunki życia, taki człowiek nic nie zrobi dla przyszłości.

W dążeniach filareckich, odbitych w nieśmiertelnej pieśni Mickiewicza, widzimy typowy objaw siły i dzielności młodzieńczej, streszczający się w ognistych porywach zapału ku rzeczom wielkim i wzniosłym. Zapał ten, nie ostudzony jeszcze przez zimne tchnienie refleksyi, nie przyćmiony przez szarą powłokę powszedniości i egoizmu, daje nam poznać w całej prawdzie najczystsze, najszlachetniejsze pierwiastki duszy ludzkiej.

Niewątpliwie, to tak typowe, tak prawdziwe wyrażenie uczuć i pragnień młodzieńczego wieku zawdzięczamy głównie geniuszowi Mickiewicza, tej wrodzonej sile genialnej intuicyi, tkwiącej jako integralny pierwiastek w duszy poety, dzięki której zdołał on wniknąć w głąb serc młodzieńczych i wydobyć z nich nieprzebrane skarby uczucia.

Ale to uczucie musiało istnieć rzeczywiście. Poeta nie stwarza z niczego, lecz tworzy z materyałów dostarczanych przez życie; rzeczywistość życiowa jest źródłem jego pomysłów twórczych, jego ideałów poetyckich. Ty o gorąca atmosfera duchowa, otaczająca Mickiewicza w g o-nie filareckiem, mogła rozpalić płomienny zapał Ody, ty o z harmonii serc i dusz młodzieńczych mogło powstać t k

żywo wyrażające się w niej poczucie łączności duchowej w dążeniu do wyższych celów.

Ten nastrój psychiczny, który stał się źródłem natchnień poety, i w życiu rzeczywistem musiał wywrzeć pewne skutki, musiał wpłynąć na wyrobienie charakterów, na kierunek postępowania. Doświadczenie życiowe w latach późniejszych ostudziło zapewne porywy młodych zapaleńców, ale nie mogło zniweczyć całkowicie ich skutków.

Wszelkie silniejsze stany uczuciowe pozostawiają po sobie niezatarte ślady w duszy ludzkiej, oddziaływają stanowczo na dalsze życie. Są wprawdzie wyjątki od tej zasady: wpływy zewnętrzne bywają niekiedy tak silne, iż pociągają za sobą zupełną zmianę wewnętrznego nastroju; niemniej jednak w ogólnem zastosowaniu zasada powyższa okazuje się prawdziwą i znajduje potwierdzenie w licznych faktach. I pomiędzy Filaretami znalazły się wyjątki: niektórzy z nich przeniewierzyli się w późniejszem życiu mniej lub więcej ideałom młodości, jednakże niewątpliwie większość pozostała im wierną do śmierci. Los rozrzucił na wszystkie strony po szerokim świecie ową gromadkę wiernych towarzyszy, okoliczności nie zawsze pozwoliły im działać w takim zakresie i w takim kierunku jakby pragnęli; jednakże gdziekolwiek ich spotykamy, na jakiemkolwiek stanowisku społecznem, zawsze widzimy ich w służbie dobrej sprawy, w pracy około wiedzy i postępu, w walce za wyższe ideały ludzkości. Nieraz zapewne, w ciężkich kolejach losu, jakie przebywali, wśród rozczarowań i zawodów, jakich nie skąpiło im życie, wspomnienia młodzieńczych zapałów działały orzeźwiająco na ich serca, chroniły ich od zwątpienia i rozpaczy, podtrzymywały wiarę w przyszłość i energię w pracy dla niej.

Zasługi wielu z nich w życiu praktycznem położone zaprzeczają rozpowszechnionemu mniemaniu o krańcowem przeciwieństwie idealnych aspiracyi i rzeczywistości. Bo też to mniemanie, jakkolwiek nie pozbawione pewnej podstawy,

wiele zawiera przesady. Nazwa idealistów, w ujemnem znaczeniu, stosowaną bywa często niesłusznie do ludzi, którzy wybiegają myślą po za otaczającą ich bezpośrednio rzeczywistość i w działaniu swem mają na względzie jakieś wyższe i odleglejsze cele. Tacy poczytywani bywają za niezdolnych do praktycznej działalności. Ale oczywiście sąd to bardzo jednostronny. Wszelkie idealne aspiracye są wynikiem wyższego rozwinięcia duchowego życia, świadczą o uzdolnieniu umysłu do samodzielnej pracy wewnętrznej, której rezultatem są szersze, ogólniejsze idee i uczucia: im większy zasób sił umysłowych, tem większe bogactwo idei i uczuć z nimi związanych. Z drugiej strony, zdolność stosowania naszej działalności do zewnętrznych warunków bytu, czyli do otaczającej nas bezpośrednio rzeczywistości, wynika z normalnego ustosunkowania władz psychicznych, za pośrednictwem których czynniki zewnętrzne dochodzą do naszej świadomości. Otóż oczywistą jest rzeczą, iż te dwie strony życia psychicznego nie pozostają z sobą w zasadniczej sprzeczności: umysł bogaty w wewnętrzne zasoby, może być przytem zdrowo i normalnie rozwinięty, a stąd człowiek z idealnym polotem myśli i uczucia, może jasno i trzeźwo patrzeć na otaczającą go rzeczywistość, dążyć do celów idealnych, ale w tem dążeniu liczyć się ściśle z realnymi warunkami.

Wszelako zaprzeczyć nie możemy, iż często strona ideowa umysłu osiąga nadmierną wybujałość; wtedy wewnętrzna równowaga władz jego zostaje naruszona. Ludzie przejęci bardzo swymi ideałami tracą niekiedy jasne poczucie rzeczywistości, okazują zdrowy i rozumny sąd w zakresie oderwanych zasad i teoryi, a na polu praktyki tysiączne popełniają błędy.

Są to duchowi dalekowidze, którzy wyraźnie o-
strzegają odległe cele i zadania życia, ale ślepi są na ıj-
bliższe jego warunki. Tacy właściwie zasługują na na. rę
idealistów, gdyż żyją w odległej od rzeczywistości kra ie
ideałów i w działaniu swem kierują się wyłącznie i ıl-

nymi motywami. Wskutek tego błądzą często, często padają ofiarą swych wygórowanych dążeń, ale dodać trzeba, często też wielkich dokonywają rzeczy; działalność ich nie jest więc bez pożytku dla społeczeństwa, owszem, nieraz doniosłe ma niezmiernie znaczenie. Ludzie, realnie zapatrujący się na życie, liczący się ściśle z przeszkodami, jakie rzeczywistość stawia na drodze naszych dążeń, często cofają się wtedy, gdy zuchwały idealista śmiało idzie naprzód i czasem dochodzi do celu, lub innym wskazuje drogę doń wiodącą.

Wreszcie jest jeszcze trzeci rodzaj idealistów: ludzie ze słabemi zdolnościami, z ograniczonym lub chorobliwym umysłem, którzy wytwarzają sobie jakieś urojenia, niemające żadnej podstawy w rzeczywistości, lub też nachwytawszy z zewnątrz pojęć niezrozumianych należycie, opierają na nich swe sądy i dążenia, które oczywiście muszą prowadzić do niedorzeczności. Tych ostatnich słusznie możnaby nazwać ideologami, dla odróżnienia od rozumnie i zdrowo myślących idealistów; oni to najwięcej przyczyniają się do zdyskredytowania idealizmu, czyniąc z niego często dziwaczną i śmieszną karykaturę.

Do której z tych trzech kategoryi należał idealizm Filaretów? Oczywiście nie do ostatniej: owo młodzieńcze grono składało się przeważnie z ludzi wyższego umysłu; uczucia i aspiracye ich nie były wynikiem bezpodstawnych przywidzeń, lecz głębokiego przejęcia się istotnemi dążeniami ludzkości. Zapewne, niektórzy z nich grzeszyli nadmiarem idealizmu, większa część jednak umiała pogodzić idealizm swych aspiracyi z realnymi warunkami czynów. Prawda, że w młodzieńczej epoce życia wszyscy oni nie liczyli się z rzeczywistością, zbyt rozległe zakreślali sobie koło działania, lecz to musi być złożone na karb wybujałej siły młodzieńczej, świadczącej o bogactwie wewnętrznem duszy.

Wszelka natura bogatsza, w epoce młodzieńczej, kiedy siły życiowe dochodzą do pełnego rozwoju, okazuje pe-

wną wybujałość w uczuciach, popędach i działaniach. Najczęściej ta bujność młodzieńcza występuje w formie werwy hulaszczej, lekkomyślnych lub całkiem bezmyślnych wybryków. Książę Henryk w dramacie Szekspira jest najwybitniejszym w literaturze typem podobnego usposobienia. Ów hulaszczy i lekkomyślny młodzik w dalszych częściach trylogii staje się rozumnym i dzielnym monarchą. Jak zawsze, tak i tutaj Szekspir wierny jest prawdzie życia i głęboko wnika w naturę ludzką: okazuje nam indywidualność bogato uposażoną, której energia wewnętrzna wylewa się w bezładnych wybrykach, dopóki zewnętrzne czynniki, występujące w postaci wyższych obowiązków, nie zwrócą jej w określonym kierunku ku poważnym i doniosłym celom. W życiu nieraz widzimy podobne przeobrażenia, nieraz dzielni ludzie wyrastają z butnych szałaputów i birbantów; młode piwko się wyszumi, jak mówi dawne przysłowie i osiąga właściwą sobie moc i trwałość. Ale nie zawsze tak się dzieje. Tylko natura obdarzona wewnętrznem zdrowiem duszy, oraz znajdująca się wśród pomyślnego składu warunków zewnętrznych, może wydobyć się z chaosu tych bujnych zapędów i dojść do wewnętrznej równowagi. Ponieważ większość ludzi nie posiada takiej zdrowej natury duchowej, oraz okoliczności najczęściej nie sprzyjają normalnemu jej rozwojowi, więc też zazwyczaj widzimy wprost przeciwne następstwa: bezpłodne marnienie sił, upadek najszlachetniejszych stron duszy; nieraz młode piwko się wyszumi, ale nic nie pozostawi, prócz brudnych mętów, a chociaż w owem bujnem szumieniu nie wyszumi cała lepsza treść duszy, to wszelako pewne szlachetniejsze jej pierwiastki ulegną zazwyczaj skażeniu, które na całe życie pozostawi ślady. Wogóle te wybryki młodości uważać należy ty o za złe nieuniknione często, ale w każdym razie nie a normalne i pożyteczne stadyum rozwoju; bo wszakże a bujna werwa młodzieńcza niekoniecznie musi znajdo ć ujście w pospolitych i trywialnych uciechach; wszakże

pał ku rzeczom wyższym, idealne porywy ducha również mogą pochłaniać nadmiar jej siły. A z takiego jej zwrotu wynika nietylko spotęgowanie energii żywotnej, ale nadto uszlachetnienie całej natury psychicznej, umocnienie moralnego jej gruntu. Ten ostatni rezultat stanowił też najważniejszą stronę dążeń filareckich; cała energia, cała werwa tych bogatych i bujnych natur młodzieńczych, streszczała się w podniosłych aspiracyach i uczuciach, które wpływały stanowczo na wyrobienie charakterów. Stąd wynikał ten hart moralny, ta siła ducha, które znamionowały ich w dalszym życiu i pozwalały skutecznie walczyć z przeszkodami, jakie na drodze swej napotykali.

Uszlachetnienie myśli i pojęć, to dopiero część i to mniejsza część zadania w sprawie udoskonalenia natury ludzkiej: ważniejszą nierównie rzeczą jest wyrobienie charakteru. Ten jest czynnikiem odpowiedniego nastroju uczuć, one są bowiem bodźcami czynów ludzkich, a z czynów, nie ze słów i myśli, wnosić należy o charakterze człowieka. Wykształcenie strony uczuciowej w duchu etycznym możliwe jest jedynie przez utrzymywanie wszystkich skłonności, popędów i pragnień na pewnej moralnej wyżynie; wtedy tylko w uczuciach naszych może się wyrobić stały nastrój etyczny, stanowiący tło i pokład charakteru. Tak wykształcony charakter daje człowiekowi siłę i dzielność duchową, będącą źródłem trwałej energii w dążeniu do podnioślejszych celów życia. Prawda, że i bez tej podstawy widzimy nieraz budzący się w sercach młodzieńczych zapał do rzeczy wzniosłych, wynika on z tych lepszych pierwiastków duchowych, które spoczywają zawsze w głębi wszystkich niezupełnie zepsutych ludzi i występują na jaw pod wpływem silniejszych bodźców zewnętrznych; ale taki zapał, biorący swoje źródło w chwilowem podnieceniu ducha, to słomiany ogień, który wybuchnie i zgaśnie, na chwilę tylko rozjaśniając myśli i ogrzewając uczucia. Zapewne, i on także wywiera pewien dobroczynny skutek, pozostawia niejakie ślady w uspo-

sobieniu psychicznem, ale są one zwykle tak drobne, iż żadnego nie mają niemal znaczenia w sprawie wyrobienia charakteru i nadania odpowiedniego kierunku działalności; tylko zapał, opierający się na silnej podstawie moralnej, na wysokim poziomie uczuć i myśli, ma w sobie twórczą siłę działania i może stać się trwałym i skutecznym motorem szlachetnycd dążeń. W tym względzie Filareci wymownym po wszystkie czasy pozostają przykładem: w dążeniach ich więcej jeszcze, niżeli podniosły ich nastrój, zasługuje na uznanie gruntowna podstawa moralna. Rozważając życie i czyny owych towarzyszy Mickiewicza, widzimy w nich zawsze charaktery odlane z jednej sztuki, jednolito, jasno i stanowczo określone: zasady ich i poglądy stanowią zamknięty w sobie, konsekwentnie rozwinięty system, postępowanie zgadza się z zasadami, świadcząc, iż tkwiły one nietylko w świadomości, ale także w głębi serc, wypływały nietylko z pojęć rozumowych, ale również z charakterów, z całego wogóle ukształtowania wewnętrznego życia duszy.

W dodatku do listów Odyńca (t. IV, str. 417) przytoczony jest cały program postępowania, obowiązujący w gronie filareckiem; nacechowany on jest jasnem i trzeźwem pojmowaniem istotnych zadań życia, oraz niezmiernie czystą i podniosłą moralnością; z niego najlepiej można poznać prawdziwy charakter idealizmu Filaretów.

Ale powie kto, iż zawarte w tym programie zasady są to ogólniki wielokrotnie powtarzane. Prawda; ale powtarzane jako puste słowa, często bezmyślnie, a najczęściej choć rozumiane dobrze, ale nie odczuwane należycie. Nie w tem okazuje się moralna wartość człowieka, co czuje i myśli, ale w tem, jak czuje i myśli; niedość, żeby pojęcia i uczucia były mechanicznie przyczepione do umys ,
powinny one wchodzić, że tak powiem, w chemiczny skł l
jego, stać się integralną częścią naszego jestestwa; wte r
nietylko są one źródłem dzielności charakteru i czynny i

motorami dążeń, ale nadto słowom naszym nadają znamię wewnętrznej prawdy i żywotności: martwe abstrakcye moralne na ustach człowieka, gotowego je stwierdzić czynami, stają się żywą konkretną prawdą. Taki charakter posiadają one w słowach i pieśniach Filaretów i stąd płynie ich niespożyta siła, z jaką działać jeszcze będą na odległe pokolenia.



Arcydzieło komedyi polskiej.

W naszych czasach podział utworów dramatycznych na różne rodzaje zdaje się tracić wszelką racyę bytu. Prawdziwa tragedya jest dziś wielką rzadkością; komedya zazwyczaj nie ogranicza się też do właściwej sobie sfery, lecz wkracza w dziedzinę patosu dramatycznego; przytem tendencya, panująca dziś tak wszechwładnie w utworach literackich, odejmuje produkcyom muzy komicznej ich swobodny i wesoły charakter i przyodziewa je w poważną, a często nader posępną szatę — satyry.

Ta przemiana i zlewanie się niejako różnych form twórczości dramatycznej nie od dziś się datuje. Już w dziełach Shakspeare'a, tego ojca nowoczesnego dramatu, znika odrębność dawnej tragedyi klasycznej; żywioły komiczne i tragiczne mieszają się tam dowolnie; wzniosłość graniczy nieraz z pospolitością. Jednakże w teatrze Shakspeare'a komedya zachowuje jeszcze zupełnie odrębne stanowisko i różni się zasadniczo od tragedyi i dramatu.

Molière we Francyi, a Fredro u nas, rozwijali dalej tę formę dramatyczną. Dzisiaj zdaje się ona ulegać [illegible]nikowi. Komizm panuje teraz wszechwładnie tylko w [illegible]spolitej farsie, tak zwana wyższa komedya przedstaw[illegible]a zawsze mieszaninę dramatycznych i komicznych żywioł[illegible].

Takie przetwarzanie się form poetycznych nie j[illegible]t

jakiemś zjawiskiem anormalnem i ujemnem; formy te bowiem nie mają w sobie nic absolutnego; są one wynikiem każdoczesnego kierunku twórczości poetyckiej, która zależna jest znowu od całej sumy życiowych warunków, ulegających nieustannej przemianie i rozwojowi. Jak niemożliwym byłby dziś epos w rodzaju homerycznym, tak i forma starej tragedyi greckiej, nie może się nadawać do przedstawienia życia nowoczesnego.

W starożytności klasycznej życie przedstawiało się w nierównie prostszych formach; uczucia i namiętności ludzkie miały bardziej określone, wyrazistsze granice, stąd możliwem było odtwarzać je w prostych ale potężnych kształtach czysto-tragicznego patosu; objawy życia nowoczesnego nierównie więcej skomplikowane, zawierające w sobie nowe żywioły, obce kulturze klasycznej, musiały znaleźć bardziej złożone, nie tak typowo-proste formy poetyckiego wyrażenia; dlatego dramat Shakspeare'a przewyższa tragedyę grecką głębokością i liczbą motywów psychicznych, choć ustępuje jej bardzo pod względem czystej typowości formy estetycznej.

W czasach obecnych stosunki życia przedstawiają się w bardziej zawikłanej postaci; tyle nagromadziło się w nich wątpliwości, nierozwiązanych zagadnień, różnych palących kwestyi, iż każdy objaw życiowy budzi w umyśle pisarza mnóstwo poważnych myśli, skłania do głębszego zastanowienia się nad różnemi kwestyami etycznemi i społecznemi, co nadaje produkcyom nowoczesnym taką poważną formę i wyraźnie tendencyjny charakter.

Jeżeli jednak pewne formy poetyckie nie nadają się już tak dobrze do odtworzenia stosunków życia współczesnego, nie tracą one przez to swego znaczenia; owszem pozostają nazawsze w literaturze, jako pewne typowe formy estetyczne, w których odbija się to, co pozostało w życiu niezmienne: zasadnicze cechy natury ludzkiej oraz poczucie piękna, tkwiące w głębi artystycznego umysłu. Takie znaczenie zachowują zawsze epos i tragedya klasy-

czna, głęboki dramat Shakspeare'a, oraz artystyczna komedya Moliera i Fredry.

Czy komedya może być postawiona w jednym rzędzie z dwoma pierwszymi rodzajami twórczości dramatycznej? Na pierwszy rzut oka wydaje się, że nie: żartobliwy, lekki charakter komedyi usuwa na pozór wszelką możliwość porównania z poważnym dramatem i tragedyą. A jednak są zdania wprost przeciwne i to bardzo poważne. Schiller np. pod względem czysto estetycznym stawia komedyę wyżej od tragedyi [1]. Wychodzi on z tego założenia, że istotnem zadaniem wszystkich utworów estetycznych jest wytwarzanie za pośrednictwem piękna wewnętrznej harmonii w duszy ludzkiej. W tragedyi wzniosła siła patosu narusza tę harmonię, dopiero piękno jej formy doprowadzić winno do równagi uczucia wzburzone przez grozę sytuacyi patetycznych. Komedya wolna jest zupełnie od patetyczności: równowaga uczuć nie zostaje przez nią wcale naruszona; działa ona jedynie na umysł przez czyste piękno swej formy; ponieważ zaś poczucie piękna tylko, nie zaś siła uczuć ma być miarą sądu estetycznego, więc z czysto estetycznego stanowiska przyznać należy wyższość komedyi, choć tragedya może mieć większe znaczenie dla ogólnego rozwoju naszych władz psychicznych.

Zdania estetyczne Schillera zasługują na baczną uwagę: wiadomo, iż był on nietylko znakomitym poetą, ale nadto niepospolitym myślicielem. Atoli obecnie jego opinie muszą podlegać pewnym zastrzeżeniom. Estetyka Schillera opiera się na apriorystycznej filozofii Kanta, która w naszych czasach znacznie straciła na swej powadze. I w powyżej przytoczonem zdaniu widać to apriorystyczne stanowisko: Schiller wychodzi tu z ogólnego pojęcia sztuki pięknej i stosuje je dość bezwzględnie do utworów poe[...], dlatego może zbyt wielkie przypisuje znaczenie artys[...]-

[1]) Rozprawa p. t. Ueber naive und sentimentalische Dicht[...]. Schillers sämmtliche Werke. Stuttgart und Tübingen 1847; tom. [...], str. 197.

cznej ich formie. Dzisiejsza estetyka wprost przeciwne zajmuje stanowisko; podobnie jak cała filozofia nowoczesna, boi się ona wszelkich pojęć *à priori* jak ognia, opierając się wyłącznie na doświadczeniu. Często jednak wpada w drugą ostateczność: szukając jedynie w danym utworze żywiołów poczerpniętych z doświadczenia, zapomina niekiedy całkiem o ogólnych zasadach estetycznych i lekceważy czysto artystyczną stronę w poezyi. A jednak ta ostatnia zachowa bądź-co-bądź zawsze swoje znaczenie, gdyż opiera się na pragnieniu piękna, płynącem z najgłębszych pokładów duszy ludzkiej. Różne doktryny estetyki naturalistycznej mogą chwilowo zamącać czystość tego wrodzonego człowiekowi pragnienia, ale zagłuszyć go zupełnie nigdy nie będą mogły. Wielki poeta niemiecki, niezależnie od swego stanowiska filozoficznego, opierał swoje sądy na wewnętrznem poczuciu estetycznem i dlatego, jakkolwiek mogą one podlegać pewnym ograniczeniom co do swej rozciągłości i wagi, zawsze jednak tkwić w nich będzie wielka doza prawdy. Tak się też ma z przytoczoną wyżej opinią. Jeśli nie możemy zgodzić się z Schillerem, aby artystycznie doskonała komedya mogła być uważana za najwyższe dzieło poezyi, to jednak musimy przyznać, że we właściwym sobie zakresie posiadać ona będzie zawsze pierwszorzędne znaczenie i może być postawiona w jednym rzędzie z utworami innych rodzajów poetyckich.

Atoli prawdziwie doskonała komedya jest zjawiskiem niezmiernie rzadkiem, niemal wyjątkowem. Schiller przypuszcza tylko możliwość takiej komedyi, nie wskazuje jednak żadnego jej wzoru. W rzeczywistości istnieją komedye, które zbliżają się mniej lub więcej do tego ideału, ale w bardzo niewielkiej liczbie. Wynika to z natury przed iiotu komicznego. W tragedyi przedmiot unosi niejako p ›tę: jego powaga, zajęcie, jakie wzbudza, może wynag ıdzać braki formy; w komedyi przedmiot sam przez się o ›jętny, nic nie przyczynia się do podniesienia wartości u roru; wszystko stanowi tu piękna forma; dlatego słu-

sznie uważa Schiller, iż dla utworzenia dobrej komedyi potrzeba wyższej, doskonalszej indywidualności artystycznej, aniżeli dla dobrej tragedyi.

Jeżeli jednak tak mało jest dobrych komedyi, za to lichych i miernych nigdzie nie braknie. Przyczyną tego również natura przedmiotu komedyi: przedmiot tragiczny powagą swoją odstrasza już mierne talenty, przedmiot komiczny każdemu wydaje się dostępny. Rzeczywiście, nic łatwiejszego, jak odtworzyć w dramatycznej formie jakiś obrazek z życia, zawierający kilka typowych rysów, okraszony szczyptą dowcipu i zaprawny będącą na czasie tendencyą. Setki tego rodzaju utworów przewijają się przez sceny naszych teatrów. Niektóre z nich nie są pozbawione wartości, a jeśli autor posiada nieco humoru, daru obserwacyi życia, jeśli umie pochwytywać dążenia chwili, mogą wzbudzić nawet żywe zainteresowanie. Ale nie są to właściwe utwory poezyi, podobnie jak nie są nimi te niezliczone powieści, które codziennie wychodzą z pod tłoczni drukarskiej. Jest to literatura *sui generis*, właściwa naszym czasom, tandetna robota, która ma swoje znaczenie bieżące, rozpowszechnia bowiem czytelnictwo, popularyzuje wśród nas pewne idee i myśli, ale która nie może się zdobyć na utworzenie prawdziwych dzieł poezyi. Te ostatnie mogą być tylko produktem wyższego natchnienia, które nie zdarza się codziennie; w zakresie komedyopisarstwa rzadziej, aniżeli w każdym innym. Nawet prawdziwym mistrzom w tym kierunku niezawsze ono dopisywało: Molière i Fredro, obok doskonałych komedyi utworzyli także wiele błahostek, nie mogących rościć pretensyi do wyższej wartości. Szczególniej komedye Fredry bardzo nierówną mają wartość. Jest między niemi kilka prawdziwych arcydzieł, są utwory nacechowane wyższym talentem, a nie pozbawione znacznych wad, a zdarzają się też tak, w których, oprócz wielkiej dozy dowcipu i humoru, nie daje poznać fredrowskiego geniuszu.

Geniusz ten jaśnieje w całej pełni w «Ślubach

nieńskich», najlepszej niewątpliwie ze wszystkich komedyi Fredry. Niektóre z nich przewyższają może «Śluby» pod pewnymi względami: «Zemsta» niezrównaną plastyką wspaniałych typów przeszłości, «Jowialski» niewyczerpanym humorem i obfitością komicznych sytuacyi; żadna jednak nie dorównywa «Ślubom» pod względem doskonałej równowagi wszystkich artystycznych i poetyckich warunków. «Śluby» napisane są pod wpływem najszczęśliwszego natchnienia. Jest to typowa artystyczna komedya. Nie wykracza ona nigdy po za właściwą sobie sferę: niema w niej ani cienia patosu, lub kolizyi dramatycznej, wolna jest od wszelkiej tendencyi satyrycznej; jedynym celem w niej odtworzenie za pomocą kontrastów komicznych pewnych typów natury ludzkiej, przyodzianych w urocze barwy poezyi i piękna. Gdyby Schiller mógł znać to arcydzieło naszego poety, to zapewne poczytałby je za idealną komedyę, o jakiej marzył, a przynajmniej za doskonały jej wzór, bardzo zbliżony do ideału. Rzeczywiście, komedya ta może dostarczyć dowodu na to, jak możliwem jest, nie wykraczając po za granice czystego komizmu, głębiej jednak wniknąć w naturę ludzką, ustrzedz się wszelkiej trywialności i banalnego humoru, zawsze poczucie prawdziwej poezyi i artyzmu zachować.

Postaramy się w szczegółowym rozbiorze usprawiedliwić powyższą opinię.

Rozważmy przedewszystkiem charakter samego przedmiotu komedyi. Jest on bardzo prosty, pospolity nawet, nadający się ze wszech miar do komicznego traktowania.

Akcya rozgrywa się w skromnym dworku wiejskim, w najzwyklejszych warunkach codziennego bytu. Osnowę jej stanowią dzieje miłości, rozwijającej się w dwóch młodych sercach, jakby umyślnie dla siebie stworzonych. Miłość ta nie natrafia na żadne zewnętrzne przeszkody, nie prowadzi wcale do gwałtownej kolizyi uczuć. Owszem, warunki zewnętrzne są dla niej jak najprzyjaźniejsze: wchodzi ona w dosyć prozaiczną rachubę dwojga poczci-

wych staruszków, pragnących (jak się to często zdarza w życiu codziennem) przez małżeństwo swych dzieci utrwalić węzły przyjaźni, łączące dwie życzliwe sobie rodziny. Cały interes akcyi stąd wynika, iż zacni staruszkowie, nie odznaczając się wcale przenikliwością umysłu, dosyć niezręcznie biorą się do rzeczy i natrafiają na niespodziany opór, wynikający z niezrozumiałej dla nich całkiem bujnej i niesfornej rzutkości młodych umysłów. Atoli z góry można już przewidzieć, że opór ten, niezbyt groźny, nie poprowadzi do jakichś bolesnych zawikłań; ma on czysto komiczny, nie zaś dramatyczny charakter. Źródłem jego: z jednej strony naiwność i niedoświadczenie młodej panienki, która w pięknej główce — jak to zwykle u młodych panienek — Bóg wie, co za dziwaczne roiła pomysły; z drugiej strony burzliwa energia i żywość bogatej natury młodzieńczej, która nie tak łatwo daje się powodować słabej dłoni poczciwego stryjaszka. Czego nie może dokazać życzliwa chęć i rozumne wyrachowanie starszych, to dokonywa się przez samoistne działanie przyrodzonych praw natury młodzieńczej. Zbliżenie dwóch istot, pełnych świeżego uroku i wdzięku młodości, budzi powoli wzajemne uczucie w ich sercach. Powstaje ono naprzód w sercu mężczyzny; napotkany niespodzianie opór potęguje jego siłę. Czynna energia męskiego uczucia wywiera nieprzezwyciężony wpływ na bierną naturę niewieścią. Stopniowo, niedostrzegalnie prawie rozwija się miłość dziewicza; z początku nieświadoma siebie, niewyraźna, następnie coraz pełniej ogarniająca całą istotę uczuciowej natury niewieściej. Z chwilą porozumienia się tych dwóch serc wyczerpuje się interes akcyi; komedya kończy się małżeństwem, ku ogólnemu zadowoleniu wszystkich działających osób.

Oto jest romans życia nie skłamany w niczem, [illegible]-żnaby powtórzyć z poetą. Prosta, zwykła, powszednia [illegible]-storya starego jak świat a mocnego jak przeznacze[illegible]e uczucia. A jednak w tej tak pospolitej osnowie, jak [illegible]e głębokiej prawdy życia, jakie skarby poezyi i arty[illegible]!

Przyjrzyjmy się kolejno psychologicznej i artystycznej stronie komedyi.

Nie trudno wynaleźć zasadniczy motyw psychiczny działających osób; sam poeta wyraźnie go wskazał. Fredro na czele wszystkich swoich komedyi miał zwyczaj stawiać jako motto maksymy i przysłowia, wyjęte ze zbioru przysłów polskich, jednego ze swych przodków, słynnego statysty XVII wieku, Andrzeja Maksymiliana Fredry. Na czele «Ślubów panieńskich» wypisał jako godło następującą maksymę: Rozum mężczyzną, białogłową afekt tylko rządzi; oraz kocha, oraz nienawidzi; nie gdzie rozum, ale gdzie afekt tam wszystka. — Powyższe zdanie zawiera rzeczywistą prawdę psychologiczną, nazbyt tylko może bezwzględnie i w sposób prostaczy wyrażoną. Niewątpliwie: umysł męski przewyższa niewieści zdolnością racyonalnego myślenia. Przyczyna tego tkwi w psychiczno fizycznych właściwościach każdej płci, wynikających z przystosowania się do odmiennych ról, jakie odgrywają w ogólnym procesie rozwoju życiowego. Jeden z najznakomitszych psychologów współczesnych, H. Spencer, w ten sposób właśnie objaśnia zasadniczą różnicę męskiej i niewieściej natury. Nie znaczy to, aby kobiety nie były zdolne do wyższego rozwoju inteligencyi, aby nie przewyższały w tej mierze nieraz mężczyzn; doświadczenie dostarcza nam mnóstwo przykładów nader wysokiego poziomu umysłowości kobiecej. Jeźli jednak weźmiemy typy mężczyzny i kobiety, stojących na tym samym poziomie rozwoju umysłowego, to w normalnych warunkach typ męski odznaczać się zwykle będzie większą siłą myśli, podczas gdy w typie kobiecym przeważać będzie strona uczuciowa.

Określony powyżej motyw psychiczny rozwinięty jest w dwóch głównych postaciach komedyi — w Anieli i Gustawie, przedstawiających doskonale typy męskiej i niewieściej natury.

Gustaw to typ bujnej i bogatej natury młodzieńczej,

której wewnętrzna energia, nieopanowana przez regulujący wpływ rozwagi i doświadczenia, wylewa się w niesfornej werwie hulaszczego i nieopatrznego życia. Coś nakształt szekspirowskiego Henryka V w pierwszej części trylogii. Podobnie jak bohater Shakspeare'a i nasz Gucio, wśród objawów lekkomyślnej fantazyi młodzieńczej, okazuje pewne przymioty umysłu i charakteru, pozwalając domyślać się w nim głębszej i gruntowniejszej natury. Posiada on wiele sprytu i bystrości umysłowej, dzięki którym rządzi samowolnie swym poczciwym stryjaszkiem, poddającym się ze ślepą uległością wszelkim jego zachceniom. Jakkolwiek Gucio pustak jest i wietrznik, umie jednak czasem trochę poważniej pomyśleć nad życiem; widać to np. z następujących słów:

Na małym świecie, co się wielkim mieni,
Gdzie każdy trwożnie po śliskiej przestrzeni,
Jakby na szczudłach i w przyłbicy chodzi,
Tam, czem są ludzie, niechaj nikt nie bada.
Ale gdzie człowiek mało pozór ceni,
Przybranym kształtem nie chce i nie zwodzi,
Gdzie więcej wola, niż rozum nim włada,
Tam chwytaj pendzel, wzór stoi gotowy.

Słowa te wprawdzie powiedziane są w sposób na pół żartobliwy, nie mniej jednak zawierają one myśl trafną, okazującą rozum skłonny do głębszego zastanowienia.

Obok inteligencyi znamienną cechą Gustawa jest sympatyczna niezmiernie i szczera serdeczność, widoczna w całem jego postępowaniu. Wprawdzie ściska on nieraz stryjaszka z wyrachowania, wiedząc, iż tym sposobem najlepiej sobie go zjedna, ale w tych objawach czułości tyle jest nieudanej prostoty, tyle naturalnej swobody, iż z nich już można poznać silną i wrażliwą uczuciowość. Ze wszystkich jednak znamion Gustawa, najbardziej charakterystycznym jest ów niewysłowiony wdzięk młodości, który otacza całą jego postać, przebija w każdem słowie i ruchu, w niewyczerpanym zasobie humoru, dowcipu i wesołości. Od pierwszej chwili pojawienia się na scenie tego żywego,

ruchliwego chłopca, poznajemy w nim zaraz jednego z owych roztrzepańców i szałaputów, którzy, mimo wszystkich swoich wad, ujmują nas i pociągają ku sobie pełnią młodzieńczego życia. Pośpieszam jednak dodać, iż nie należy mieszać Gustawa z tłumem owych tak pospolitych w naszej literaturze szlachecko-buńczucznych postaci, w których żywość i fantazya młodzieńcza objawia się zwykle w towarzystwie idyotycznej bezmyślności i rubasznego brutalstwa. Gustaw posiada inteligencyę, jak to już wyżej widzieliśmy, nadto jest w nim jakaś dystynkcya, jakiś dobry ton, który utrzymuje go zawsze na pewnej wyżynie estetycznej; nawet objawy nadmiernej pewności siebie w niektórych scenach z Radostem wolne są od pospolitego grubiaństwa i mają w sobie pewną gracyę, pewien takt estetyczny. Że zaś Gucio jest takim szałaputem, że w jego żywotności młodzieńczej tyle jest lekkomyślnej fantazyi i niesfornej buty, to znajduje swoje usprawiedliwienie w stosunku jego do Radosta, w warunkach jakie pod wpływem takiego opiekuna musiały towarzyszyć jego wychowaniu. Oczywistą jest rzeczą, iż poczciwy, kochający, ale ograniczony i słaby stryjaszek nie mógł pokierować odpowiednio tak bujną i żywą naturą, nie mógł ująć w karby i zwrócić w określonym kierunku wewnętrznej energii. Fredro, stawiając swego bohatera wśród takich warunków, miał na widoku — podobnie jak Shakspeare w Henryku V — przedstawić samodzielny rozwój natury psychicznej, która z chaosu burzliwych zapędów młodzieńczych, przekształca się w określony typ indywidualności męskiej. Ażeby to przekształcenie było możliwem, potrzeba jakiegoś bodźca zewnętrznego, który, skupiając na sobie całą energię psychiczną, doprowadzi do równowagi składające ją żywioły i nadaje jej pewien stały kierunek. Dla Henryka V-go takim bodźcem stają się rozległe obowiązki publiczne, wynikające z jego stanowiska monarszego; w komedyi Fredry, gdzie zakres stosunków życia jest znacznie szczuplejszy, przeobrażenie duchowe

pustego młodzika w myślącego mężczyznę dokonywa się pod wpływem uczucia indywidualnej miłości.

Uczucie to posiada u Gustawa czysto męski charakter. Tutaj sprawdza się pierwsza połowa maksymy Andrzeja Fredry: «mężczyzną rozum powoduje». Rzeczywiwiście, rozumem i rozwagą nacechowane jest postępowanie Gustawa. Nie znaczy to, aby uczucie jego było ograniczane i hamowane przez zimny racyonalizm; — owszem kocha on silnie, poddaje się zupełnie uczuciu, ale nie traci przez to jasnej świadomości siebie, dokładnie zdaje sobie sprawę ze swego stanu. Napotkawszy opór, z męską energią postanawia go pokonać; w planie i wykonaniu intrygi, którą obmyślił ku temu celowi, okazuje wiele zdrowego rozsądku, konsekwencyi i przenikliwej znajomości serca kobiecego. W zachowaniu się swojem wobec Anielki nie traci nigdy rozwagi i przytomności umysłu, zawsze panuje nad sobą i gdy potrzeba, umie nakazać milczenie wezbranym uczuciom. W przepysznej scenie pisania listu, gdy dyktuje Anieli gorące wyznania miłosne, gdy uczy ją wymawiać słowo: kocham — uczucie gwałtownie wyrywa mu się z serca, lecz Gustaw tłumi je w sobie, opanowywa siłą męskiej woli, aby przedwczesnem odkryciem nie popsuć całego planu. Dzięki tak rozważnemu i umiejętnemu postępowaniu, Gustaw staje u celu swych życzeń: stopniowo w sercu Anieli wzbudza coraz to silniejsze uczucie, które w końcu zamienia się na prawdziwą i szczerą miłość. To też pani Dobrójska, oceniając okazany w całej tej sprawie bystry i przenikliwy rozum Gustawa, słusznie mówi do niego w ostatniej scenie:

> Ja cię rozumiem.
> I szczęście córki powierzam ci śmiało.

Jeżeli jednak zasługuje na wysokie uznanie pełne ı-
wdy i konsekwencyi przedstawienie sympatycznej na. y
męskiej w charakterze Gustawa — to jeszcze więcej p i-
wiać można mistrzowstwo autora, z jakiem w po ci
Anieli odtworzył uroczy typ niewieści. Poeta umiał ı-

chować najsubtelniejsze różnice w naturze męskiego i niewieściego uczucia. W roli Gustawa uderzającą jest pewna siła i brawura, główną zaletą roli Anieli nadzwyczajna subtelność rysunku, delikatne cieniowanie objawów uczuciowych; w Gustawie widzieliśmy jasną samowiedzę uczucia, przeciwnie, w Anieli jest jakaś bierność, jakaś dziewicza nieświadomość, a obok tego niezrównana miękkość i wdzięk kobiecy. Mężczyzna panuje zawsze nad sobą i swymi uczuciami, niewiasta ulega im z zupełnem poddaniem. «Afekt nią rządzi — jak mówi stara maksyma — nie gdzie rozum, a gdzie afekt, tam wszystka». Ale zarazem to uczucie, które przenika całą jej istotę i czyni ją bierną i ulegającą męskiej energii i woli, podnosi jej indywidualność duchową, nadaje jej szczególny urok słabości i wdzięku, przed którym musi się ukorzyć brutalna nieco i zuchwała siła mężczyzny.

W pierwszym dyalogu z Klarą (akt I. sc. 7) Aniela przedstawia nam się jako naiwna i niedoświadczona panienka, nie znająca świata i ludzi, która, za przykładem swej buńczucznej towarzyszki, z komicznym heroizmem postanawia nienawidzieć cały ród męski. Obok tej cechy ogólnej można tu zaraz zaznaczyć specyficzne znamiona charakteru Anieli, wyróżniające ją od Klary: widać tu mianowicie w Anieli więcej łagodności, dobroci serca, szczerego współczucia nawet dla błahych cierpień ludzkich; nadto zawsze okazuje ona więcej umiarkowania, spokoju i zdrowego rozsądku, hamuje nadmierną energię zapalczywej Klary. Pomimo jednak niezaprzeczonej wyższości umysłowej, jaką posiada nad Klarą, ulega jej wpływowi; rys bardzo trafnie pochwycony: natury energiczne imponują zazwyczaj swą brawurą i pewnością siebie i dzięki t[illegible]u osiągają nieraz przewagę nad innemi, pomimo naw[illegible] swej niższości umysłowej.

Dalej (akt 2, sc. 5) niezmiernie charakterystyczne jest z[illegible]howanie się Anieli wobec pierwszych wyznań Gustawa, k[illegible]re ten ostatni czyni z początku od niechcenia, nastę-

pnie w miarę napotykanego oporu z coraz większem przejęciem i zapałem: Aniela zachowuje lodowatą obojętność, gdyż serce jej nie zbudziło się jeszcze, żadne żywsze uczucie nie zamąciło jeszcze dziewiczego jej spokoju, a w takich razach najczulsze kobiety bywają, jak wiadomo, oburzająco nielitościwe; współczucie bowiem dla cudzych cierpień, wynikających z jakiegoś nastroju uczuciowego, jest skutkiem osobistego doświadczenia odpowiednich stanów choćby w małej bardzo mierze, przy zupełnym braku tego doświadczenia jest ono niemożliwe. Głodnemu syty nie wierzy, jak mówi przysłowie. Dodać tu jeszcze należy, iż ta wyborna scena doskonale uzasadnia wzmożenie się miłości Gustawa: taka wzgardliwa obojętność, jaką tu okazuje Aniela, musiała stać się silną podnietą dla żywej i ambitnej jego natury.

Od 1-ej sceny 3-go aktu rozpoczyna się proces stopniowego rozwoju uczucia Anieli, przeprowadzony z nieporównanem mistrzowstwem i nadzwyczajną subtelnością rysunku. Z początku Aniela uczuwa tylko litość dla wymyślonego nieszczęścia Gustawa; przestrach, wywołany przez mniemany zamiar samobójstwa, wybornie maluje wrażliwą naturę młodej panienki, łatwość, z jaką uwierzyła zmyślonej przez Gustawa historyi, tłómaczy się niedoświadczeniem i naiwnością dziewczęcą. Powoli litość zamienia się w inne, silniejsze uczucie, Aniela sama nie wie, jak i kiedy staje się zakochaną. Niejasna jakaś świadomość możliwego szczęścia podzielanej miłości budzi się w jej umyśle. Pod wpływem wyznań miłosnych Gustawa, odnoszących się niby do innej Anieli, mówi z zamyśleniem:

Dziwnie — i dziwnie! Brzmią mi jeszcze uszy
Słowami, dotąd nieznanemi duszy.
Jak on ją kocha! i pewnie nie zwodzi:
Wszystko, co powie, wzrok jasny dowodzi.
On z nią szczęśliwy, ona z nim szczęśliwa,
I na czemże im, na czem jeszcze zbywa?
Jednego słowa do szczęścia im trzeba,
A do jakiego, do jakiego — Nieba!

W innem miejscu z naiwną prostotą zaczyna powątpiewać o swej nienawiści dla mężczyzn:

Nienawidzieć! Tak! — każda plecie, baje,
Ale nie tak to łatwo, jak się zdaje —
Z gniewu w nienawiść droga bardzo bliska.
Kiedy dotknęła jaka czynność zdradna,
Lecz kiedy czule kto nam rękę ściska,
Jak mamę kocham, nie potrafi żadna.

W scenie pisania listu, gdy Gustaw w żywych, pełnych poezyi wyrazach kreśli obraz szczęścia miłosnego, Aniela ulega nieświadomie wpływowi jego słów, zapomina o heroicznych ślubach, całkiem już jest owładnięta przez słodkie uczucie. W dyalogu z Klarą (akt 4, sc. 9) w naiwny bardzo, ale żywy i dobitny sposób określa swoje wrażenia:

Nie wiesz jak miło, gdy czucia pieszczące
Z godnym zapałem męska pierś wygłosi:
To w uszach łechce, to coś w oczach parzy,
To biegnie, biegnie, jakby dreszcz po twarzy,
To z twarzy w serce, to jak krople wrzące,
Z serca się w górę, w górę, w górę wznosi,
I jak tu ściśnie, tak w gardle zadusi,
Że koniec końców westchnąć cię przymusi.

Wreszcie, czując się już dobrze zakochaną, ze smutkiem myśli o rozwiązaniu się całej sprawy i odjeździe Gustawa:

Radost porywczy, ale dobry w duszy
Prośbami, łzami na końcu się wzruszy —
Przebaczy — Gustaw odjedzie — a dalej?
Ja płakać będę, on się nie użali,
Zapomni...

Przytoczone powyżej ustępy to tylko na chybił — trafił wybrane przykłady. Cała rola Anieli pełna jest prawdziwie mistrzowskich rysów; każdy szczegół w niej godny uwagi: wszystko składa się na pełen naturalności i wdzięku obraz czysto kobiecej natury.

Nie ulega wątpliwości, iż Aniela Fredry jest jedną z najwyborniejszych kreacyj niewieścich w naszej litera-

turze. Pod względem doskonałej typowości, oraz uroku poezyi, ktory ją otacza, może być porównana chyba tylko z Zosią z «Pana Tadeusza». Mają one wiele wspólnych rysów. I w Zosi główną cechą jest wdzięk prostoty dziewiczej — i ona okazuje również w swych uczuciach brak jasnej świadomości i bierne poddawanie się wpływom zewnętrznym; nawet miłość jej, tak samo jak Anieli, rozpoczyna się od współczucia dla opuszczającego kraj Tadeusza. Nie może być jednak mowy o tem, aby Fredro naśladował Mickiewicza: najprzód, nigdzie w jego dziełach niema ani śladu wpływu szkoły mickiewiczowskiej, tak, iż Spasowicz zalicza go nawet do epoki stanisławowskiej, a inni historycy literatury naznaczają mu całkiem odrębne stanowisko w poezyi; następnie zaś, mimo podobieństwa tych dwóch kreacyj, pochodzącego poprostu stąd, iż obydwaj poeci pochwycili w nich zasadnicze rysy natury niewieściej, można też dostrzedz i znaczne różnice, wynikające z odmiennego sposobu traktowania ich ról. Zosia jest kreacyą epicką, Aniela — dramatyczną: stąd w pierwszej przeważa charakterystyka zewnętrzna, polegająca na plastycznem przedstawieniu jej postaci wśród rozmaitych stosunków zewnętrznych; druga przeciwnie scharakteryzowaną jest, jak widzieliśmy, przez wewnętrzny proces psychiczny. Wreszcie najwyższe opotęgowanie środków poetyckich, czyniące Zosię doskonalszą kreacyą w bezwzględnem porównaniu, jest już wyłączną właściwością geniuszu Mickiewicza, z którym nie może się porównać żaden inny w naszej literaturze.

W powyższym rozbiorze starałem się okazać psychologiczną prawdę i typowość dwóch głównych postaci komedyi; wzajemny ich stosunek może byś jeszcze uwydatniony przez pewne porównanie z dziedziny sztuk [illegible]a-stycznych. Znany jest powszechnie piękny obraz Kau[illegible]a-cha, przedstawiający Adama i Ewę wygnanych z r[illegible]u. Artysta w tych idealnie pięknych figurach uplasty[illegible]ił prototypy męskiej i niewieściej natury. Wspólnym ich [illegible]-

sem boleść i cierpienie wobec ciężkiej doli ziemskiej, jaką im zapowiedział gniewny głos boży; ale jakże odmiennie objawia się w nich to uczucie! Wspaniała, wyniosła postać Adama daje poznać siłę i energię męską: w ruchu głowy do góry wzniesionej, w wyrazistem rozumnem obliczu obok głębokiej boleści widać jakby śmiałą groźbę, zuchwałe wyzwanie do walki, rzucone całemu światu. Zupełnie inaczej przedstawia się Ewa: prześliczna, pełna wdzięku jej postać wyraża najwyższą trwogę i przygnębienie; miękkim ruchem nagina się ku swemu towarzyszowi, jakby szukając opieki i obrony od jego silnego ramienia. Te znamiona, które malarz przedstawił w plastycznych kształtach, widzieliśmy odtworzone przez poetę w wewnętrznym rozwoju charakterów, z tą różnicą, iż tam uwydatnione są one w tragicznej sytuacyi, odbijającej w sobie smutną dolę ludzką, tutaj — w pogodnych i wesołych scenach codziennego życia. Natura jednak ich jest ta sama: z jednej strony świadoma siebie siła i energia, z drugiej — bezwiedny wdzięk słabości kobiecej, połączony z wrażliwą i delikatną uczuciowością. Dwa wzajemnie uzupełniające się typy, dające pełny obraz natury ludzkiej.

Ale może tu ktoś zarzucić, iż zbyt wysoko stawiam fredrowskie typy, iż przeceniam ich doniosłość. Wszakże zakres ich uczuć i czynów nader jest ograniczony: energia Gustawa ma dosyć słaby opór do pokonania, jego inteligencya rozwiązuje niezbyt trudne zadanie; z drugiej strony uczucie Anieli nie wznosi się na jakieś szczególne wyżyny, nie wybucha potęgą namiętności, nie wstrząsa całej istoty psychicznej.

Jest to zupełnie słuszne. Rzeczywiście sfera uczuć i dążeń postaci fredrowskich dosyć szczupła; bezwzględnie też biorąc, nie będą one nigdy miały tej doniosłości w poezyi, co takie kreacye w wielkim stylu, jak typ niewieści w Małgorzacie Goethego, lub męski w Manfredzie Byrona; — względnie atoli do estetycznych wymagań nie

zmniejsza to wcale ich wartości. Wartość estetyczna kreacyi poetyckich mierzy się nie bezwzględną ich siłą i wielkością, lecz zupełnem i wyczerpującem odtworzeniem wszystkich cech, mogących znaleźć pomieszczenie w tej sferze, jaką sobie zakreślił autor. Temu warunkowi odpowiadają w zupełności postaci Anieli i Gustawa: ich indywidualności psychiczne w tej sferze, jaką obrał poeta, przedstawiają się we wszechstronnej pełni wszystkich swoich charakterystycznych znamion: są one, można powiedzieć, wykończone najdokładniej, do najdrobniejszych szczegółów – i to właśnie stanowi szczególną ich zaletę. Powiedziano raz trafnie bardzo o Mozarcie, iż był on wielki przez ograniczoność swych dążeń, osiągnął ideał piękna muzykalnego przez to, iż poświęcał dla niego nieraz rozległość uczuć i myśli. Można to w pewnej mierze zastosować do będących w mowie kreacyi Fredry, jak wogóle do całych «Ślubów panieńskich». Mamy dane tutaj głębokie, zasadnicze cechy natury ludzkiej, wprawdzie w szczupłym zakresie, ale zato w doskonałej pełni artystycznego wykończenia. Nasza uczuciowość nie zostaje wprawdzie żywo pobudzona, ale nasze poczucie estetyczne znajduje pełne zadowolenie. Taki właśnie powinien być charakter artystycznej komedyi i w tem widział Schiller najwyższą jej zaletę, wznoszącą ją ponad wszystkie inne formy poetyckie.

Powyżej rozważaliśmy postaci Gustawa i Anieli jako pewne ogólno-ludzkie typy; pozostaje teraz jeszcze zastanowić się nad odrębnością ich znamion narodowych. Każda kreacya poetycka musi posiadać pewne specyficzne rysy narodowe; te rysy nadają jej wyrazistość i plastykę; bez nich mielibyśmy tylko jakiś ogólny schemat natury ludzkiej, ale nie żyjące istoty z krwi i kości. Pew[illegible], ogólne znamiona psychiczne wspólne są całemu plemien[illegible], rasie, całej wreszcie ludzkości, ale w każdej poszczegól[illegible]j grupie etnicznej przedstawiają się one zawsze w jakie[illegible]ś charakterystycznem połączeniu. Abstrakcyjnie może[illegible]y

wprawdzie wyosobnić ogólno-ludzkie typy, ale chcąc im nadać życie i wyrazistość plastyczną, musimy mniej lub więcej odtworzyć je z tą charakterystyczną odrębnością, z jaką one mogą tylko istnieć w rzeczywistości. Nawet takie na pozór kosmopolityczne typy, jak np. Faust Goethego, lub Manfred Byrona, obok znamion ogólno-ludzkich, zawierają pewne odrębne rysy, poczerpnięte z tej sfery społecznej, w której żyli ich twórcy. W naszej literaturze, która, (jak to słusznie zauważył Brandes) tak wyróżnia się swoim charakterem narodowym, kreacye poetyckie muszą posiadać bardzo wyraźne jego znamiona.

Fredro nie różni się pod tym względem od ogółu naszych poetów: z małymi wyjątkami wszystkie jego kreacye są na wskróś narodowe; postaci «Ślubów panieńskich» nie należą z pewnością do tych wyjątków.

Wszędzie wprawdzie napotkać można taką pełną życia i werwy naturę młodzieńczą, jaką widzimy w Gustawie, ale nie ulega wątpliwości, iż u nas jest ona najbardziej typową. Taki typ musiał się przeważnie wytwarzać w narodzie rycerskim, którego cały żywot upływał w nieustannej niezmiernie ruchliwej działalności, który cały żył na zewnątrz w ciągłym wirze różnorodnych stosunków życia. Znaną jest powszechnie nieokiełzana fantazya, niesforna ruchliwość dawnej szlachty polskiej, swobodny humor i jowialna wesołość, połączone w dodatnich okazach szlachecko-narodowego typu z niezbyt głębokim wprawdzie, ale jasnym i trzeźwym rozsądkiem. Taka na wskróś narodowa postać, jak Rej z Nagłowic, przedstawia nam w najpełniejszej mierze wszystkie te cechy; widzieliśmy je także w bohaterze Fredry. Zauważmy dalej, jak ten charakter narodowy przebija we wszystkich uczuciach i :zynach Gustawa. Zdaje on sobie sprawę ze swoich ı zuć, w postępowaniu kieruje się rozwagą, ale nigdy nie z puszcza się w zbyt szerokie refleksye nad swym sta- ı m, jakby to czynił np. jakiś niemiecki kochanek; miłość j :o powstaje nagle; w postępowaniu jego widać zawsze

gorącą i porywczą naturę. Widoczne to np. we wszystkich scenach z Radostem, a szczególniej w dyalogu z Anielą, w którym Gustaw czyni pierwsze wyznania miłosne. Lodowata obojętność i spokój Anieli co chwila wywołują wybuchy jego niecierpliwości, zdradzające się w ruchach gwałtownych i słowach porywczych. Gdy Aniela udaje, iż nie rozumie jego słów, Gustaw zniecierpliwiony wykrzykuje:

> Co nie rozumiem? Jakto nie rozumiem?
> Nie chcę rozumieć.

W ciągu całej tej sceny Gustaw ciągle w ruchu: zrywa się, chodzi po pokoju, staje, siada znowu; sili się na spokój i cierpliwość, których nie może utrzymać.

Niema w Gustawie ani cienia skłonności do refleksyi, sentymentalizmu, ani śladu hamletowskiej lub faustowskiej natury, tych typów tak sprzecznych z naszym charakterem narodowym; — prawdziwy to szlachecko-polski temperament, krewki, pełen buty i fantazyi.

Że Aniela posiada wiele charakterystycznych znamion kobiet polskich — to zdaje się także bardzo widoczne; już powyższe porównanie z Zosią Mickiewicza, tym tak zupełnie narodowym typem, z góry naprowadza nas na to przypuszczenie. Przyjrzyjmy się zaznaczonym wyżej wspólnym cechom tych dwóch kreacyi. Przedewszystkiem pewna bierność charakteru i miękki wdzięk niewieści. Zapewne, są to ogólne własności natury kobiecej — w sposobie jednak, jak one występują w bohaterkach Mickiewicza i Fredry, jest coś specyficznie polskiego. Widzimy np., iż pomimo tej bierności charakteru nie ulegają one tak łatwo miłosnym wrażeniom: Zosia i Aniela nie mogłyby przejąć się od razu taką ognistą, namiętną miłością jak Julia Shakspeare'a, lub poddać się tak bez dnego oporu urokowi mężczyzny jak Małgorzata Goethe... miłość rozwija się u nich powoli, stopniowo i zaczyna od współczucia. Sądzę, iż takie, mało skłonne do silszych porywów uczuciowych usposobienie jest ch

rystyczną cechą naszych kobiet. Przyczyną tego po części stosunkowo mniejsza żywość popędów, właściwa córkom północy, po części warunki domowego, przeważnie wiejskiego bytu, powodujące bardziej umiarkowany rozwój psychiczno-fizyczny, a w główniejszej może części pewien wrodzony takt towarzyski, poddający wszelkie żywsze objawy uczuciowe pod ścisłą kuratelę form konwencyonalnych. Wiadomo, że pod względem towarzyskim stoimy dosyć wysoko; powszechnie zresztą przyznają nam to cudzoziemcy — nawiasem mówiąc zaszczyt niezbyt wielki, przymiot w ogólnej sumie warunków społecznych dosyć podrzędny, w stosunkach towarzyskich zaś królową jest niewątpliwie kobieta, na niej też najwyraźniej okazuje się stopień ich rozwoju. Owo wyrobienie towarzyskie pozwala naszym kobietom zachować większą pewność siebie, bardziej samodzielne stanowisko w stosunku do mężczyzn; często, przytem można tu dodać, wystudza nadto ich serce, staje się źródłem egoizmu i zimnej kokieteryi.

Wreszcie zauważyć należy jeszcze jedną stronę charakteru Anieli: mianowicie brak w niej sentymentalizmu, pomimo wysoce rozwiniętej strony uczuciowej. Cóż to jest bowiem sentymentalizm? Jest to skłonność do pogrążania się w marzycielskiej kontemplacyi własnych stanów uczuciowych. Otóż w Anieli nie dostrzegamy tego wcale. W przytoczonych powyżej monologach przebija wprawdzie pewne lubowanie się w ogarniającem ją uczuciu, ale jest ono zbyt proste, zbyt naiwne, aby mogło być nazwane sentymentalnem; jest to raczej bezpośredni, naiwny wyraz uczuciowego nastroju, aniżeli marzycielskie jego odbicie. W części pochodzi to z naiwnej prostoty młodej dziewczyny, umiejącej czuć, ale nie zdolnej do zagłębienia się w [illegible]e, w części jednak przebija tu również odrębność [illegible]teru narodowego. Młode Niemki łączą zazwyczaj [illegible]ść z sentymentalizmem: są one naiwne przez nie[illegible]zenie i nieświadomość rzeczywistych stosunków [illegible]ntymentalne zaś przez skłonność do zatapiania

się w swoich uczuciach, skłonność, w której odbija się nastrój refleksyjny, znamionujący wogóle umysłowość germańską. Polacy, jak wiadomo, grzeszą prędzej brakiem aniżeli nadmiarem refleksyi i stąd, ogólnie biorąc, sentymentalizm obcy jest typowemu charakterowi tak mężczyzn jak i kobiet polskich.

Przejdźmy teraz do drugorzędnych postaci komedyi. Przedewszystkiem druga para młodzieńcza: Albin i Klara, jest ona przeciwstawieniem pierwszej i przez kontrast z nią uwydatnia charakterystyczne jej znamiona. Gustaw i Aniela to normalne typy męskiej i niewieściej natury, Albin i Klara przeciwnie, przedstawiają pewne zboczenia od normalnego typu: Klara ze swoją zamaszystą energią i pewnością siebie — to prawdziwy *hic mulier*, — sentymentalny zaś i mazgajowaty Albin zasługuje zupełnie na nazwę mężczyzny-baby. Atoli wartość tych kreacyi bardzo nierówna: rola Klary, tak przez swą psychologiczną jak i artystyczną stronę, należy do najlepszych w komedyi — Albin jest widocznie przesadzony i karykaturalny.

Klara to doskonale uchwycony typ pełnej życia młodej panienki, w której ogromna doza samowoli i ostrego dowcipu w najzabawniejszy sposób łączy się z naiwnością i niedoświadczeniem dziewczęcem. Zawsze rezolutna, pewna siebie, wygadana, jest ona wybornym okazem typu, który w mowie potocznej nosi nazwę kozaka-dziewczyny, a który szczególniej u nas, przy wrodzonej żywości naszych kobiet, nader często w życiu można napotkać. Oczywiście, przy takiem usposobieniu niemożliwa jest głębsza uczuciowość — widzimy też, iż Klara wcale nią nie grzeszy; tkliwy Albin nieustannie łzy leje nad nieczułością swej okrutnej kochanki.

W gruncie rzeczy jednak Klara, pomimo swej b[illegible]j-nej fantazyi, ma usposobienie na wskróś kobiece i do n[illegible]ej również stosuje się Maksyma Andrzeja Fredry i nią [illegible]ż zawsze afekt powoduje. Głównem źródłem jej kapryśn[illegible]h fantazyi: — chęć przewodzenia nad innymi, chęć, kt[illegible]a

aż nadto często spotyka się u kobiet i staje się przyczyną srogiego nieraz uciemiężenia mniej energicznych małżonków. Komizm roli Klary spotęgowany jest przez nieproporcyonalność tej chęci do możności: — zdołała ona wprawdzie osiągnąć przewagę nad również naiwną a mniej energiczną Anielą, udaje jej się przegadać poczciwą panią Dobrójską, opanować zupełnie niedołężnego Albina — ale Gustawowi nie umie podołać; w zawziętej szermierce słownej, jaką z nim stacza, doznaje porażki; raz wprawdzie osiąga pewien tryumf, gdy Gustaw czyni ją powiernicą swych trosk miłosnych i wierzy niebacznie udanemu współczuciu, ale zato następnie, wywiedziona w pole zręczną intrygą, musi chcąc-niechcąc broń złożyć — przestraszona mniemanem niebezpieczeństwem, traci wszelką fantazyę i ucieka się do zwykłego kobiecego środka, do płaczu. Jednem słowem Klara jest również doskonałym typem niewieścim jak Aniela, choć bardzo od niej różnym. Kontrast tych dwóch charakterów utrzymany jest znakomicie do najdrobniejszych rysów, najsubtelniejszych odcieni — w każdej scenie, w każdem słowie niemal malują się te odrębne indywidualności niezmiernie jasno i wyraźnie.

Pod względem estetycznym Klara jest również doskonałą. Niema w niej wprawdzie tego pełnego poezyi wdzięku dziewiczego, który stanowi główny estetyczny żywioł w roli Anieli, ale brak ten wynagrodzony zostaje przez niewyczerpany zasób dowcipu, humoru i wesołości. Pod tym względem Klara jest niezrównaną: jej utarczki słowne z Gustawem, scena, w której, stając się powierniczką jego uczuć, tak dowcipnie je następnie wyśmiewa, nauki dawane Anieli, sceny z Albinem, wszystko to prawdziwe perły komizmu i humoru. Jeżeli Gustaw i Aniela zachwycą nas przedewszystkiem urokiem poezyi i piękna, to Klara i Albin reprezentują wybornie żywioł komiczny sztuki. Ta ostatnia para w swoim rodzaju byłaby równie doskonałą jak pierwsza, gdyby Albin wyrównywał Klarze: a ten sentymentalny kochanek jest rzeczywiście, jak to

już wyżej zauważyłem, nadto karykaturalny. Sam pomysł tej postaci bardzo szczęśliwy, tylko wykonanie wadliwe. Że Albin jest niedołęgą i mazgajem, to nic nie szkodzi; nie brak podobnych okazów na świecie, kontrast takiego usposobienia z energiczną, prawdziwie męską naturą Gustawa doskonały; zestawienie go z żywym i fantastycznym charakterem Klary podnosi ogromnie komizm sytuacyi; przytem połączenie węzłami sympatyi takich sprzecznych natur nie zawiera w sobie żadnego nieprawdopodobieństwa: w życiu spotykamy nieraz przykłady podobnie anormalnych na pozór związków. Jedyną więc wadą roli Albina jest przesada w komizmie; gdyby te same cechy jego charakteru przedstawione były w sposób umiarkowańszy, byłby on doskonałą postacią tak pod względem psychologicznym jako też artystycznym. Taki, jakim go zrobił autor, jest figurą niezmiernie śmieszną, wielce się przyczynia do podniesienia komizmu sztuki, ale przynosi ujmę artystycznej jej stronie. Żyłka komiczna przemogła tu w poecie poczucie estetycznej miary i prawdy psychologicznej, co tem wyraźniej daje się uczuć wobec wielkiej piękności i prawdy wszystkich innych postaci komedyi.

Zarzut powyższy żadną miarą nie może się odnosić do dwóch innych figur drugorzędnych, Radosta i pani Dobrójskiej: znaczna doza komizmu nie czyni w nich ujmy naturalności i prawdzie. Szczególniej poczciwy stryjaszek Gucia jest nadzwyczaj komiczny ze swoją sztucznie przybraną surowością, z ciągłymi morałami, które zawsze się kończą nowym wylewem czułości dla niepoprawnego pupila, z tą ciężkomyślnością, wskutek której nigdy nie może się połapać wobec zawiłych sytuacyi, wytworzonych przez sprawki Gucia. A przy całym swym komizmie, jak to prawdziwa i jak sympatyczna postać. Zacna, poczciwa, serdeczna natura; porywcza, a jednak pozbawiona energii, miękka jak wosk, a czuła jak mimoza, nie bez zdrowego rozsądku, ale ciężkiej i ograniczonej pojętności, typ ogólnie bardzo prawdziwy, u nas prawdziwszy n

gdzieindziej: pozory energii przy zupełnym jej braku, temperament gorący, a jednocześnie miękki i słaby, nader to częste u nas pojawy.

Charakterystyka Radosta we wszystkich scenach bardzo dosadna. Weźmy np. scenę 6-ą aktu II-go. Radost, nie rozumiejąc zupełnie dziwacznego postępowania Gucia, rozpoczyna surową indagacyą. Gucio, chcąc się od niej wykręcić, prawi jakieś bezsensowe frazesy, mające niby wszystko wyjaśnić, w końcu, gdy to nie pomaga, udaje obrażonege nieufnością stryja, gniewa się, chce wszystko rzucić i odjeżdżać; przestraszony tym nagłym wybuchem Radost udaje, że już zrozumiał, już wierzy wszystkiemu, wreszcie serdeczne uściski Gucia starczą za ostatni argument i ostatecznie rozbrajają czułego stryjaszka. Wyborny też jest Radost w przedostatniej scenie 5-go aktu, gdy z groźną miną zaczyna strofować Gucia, ale odrazu zbity zostaje z toru jego pewnością siebie, musi się na wszystko zgodzić, choć właściwie znowu nic nie rozumie z tego, co się stało. Wogóle Radost, podobnie zresztą jak wszystkie postaci «Ślubów», jest śmieszny bardzo, ale sympatyczny zarazem: — śmieszy nas swym komizmem, ale ujmuje i chwyta za serce prawdziwem i szczerem uczuciem, w którem odbija się jego dobra, poczciwa natura.

Niewielka rola pani Dobrójskiej, mniej zasobna w sytuacye komiczne, pełna jest jednak rysów dosadnej charakterystyki, typ zacnej a przytem dosyć pospolitej matrony wiejskiej, bardzo wyraźnie w niej zarysowany. Dobra, poczciwa matka Anieli, mająca wiele zdrowego rozsądku, bystrzejszego nieco niż Radost umysłu, podobnie jak on jednak niezbyt jest energiczna i ma tak samo skłonność do prawienia rozumnych, ale bezskutecznych morałów. W scenie 9-ej aktu 1-go wywiązuje się stąd sytuacya nadzwyczajnie komiczna. Pani Dobrójska, pragnąc w prostocie ducha udzielić Gustawowi zbawiennej nauki, prawi wymownie o tem, jak nie należy szukać zabawy w nieustannej wrzawie, jak poważne zajęcia winny zapeł-

niać nasz czas i usposabiać do znajdowania przyjemności w spokojnych i umiarkowanych rozrywkach itp.; nie wątpiąc zaś, że te rozumne zdania trafią do przekonania Gucia, z góry wyraża nadzieję, iż potrafi on także bawić się wśród ciszy i spokoju wiejskiego życia; tymczasem Gucio, słuchając tych morałów, daje dowód, jak się doskonale bawi, gdyż zasypia w najlepsze. Komizm tej sceny doskonale uwydatnia skutek, jaki wywierają zwykle rozumne, ale oklepane komunały moralne.

Zwróćmy teraz uwagę na ogólny stosunek występujących w komedyi osób. Uderzającą jest doskonała symetrya w ich ugrupowaniu. Na pierwszym planie widzimy dwie główne postaci, w których odbija się zasadniczy motyw sztuki: uzupełniające się wzajemnie żywioły męskiej i niewieściej natury, podniesione do ideału estetycznego przez poetyczne piękno swych objawów. Drugorzędne figury przez kontrast uwydatniają jeszcze bardziej charaktery głównych osób. Porywcza Klara ze swym sentymentalnym wielbicielem, to okazy pewnego zboczenia od normalnych typów, przedstawianych tak doskonale przez Anielę i Gustawa; p. Dobrójska i Radost wyobrażają spokojną rozwagę i banalny dosyć, lecz trzeźwy rozsądek starszego wieku, wobec nadmiernie wybujałych, nieopatrznych, ale pełnych świeżości i wdzięku objawów siły młodzieńczej.

Takie ugrupowanie osób czyni układ komedyi bardzo jednolitym: — wszystko w niej odnosi się do głównego przedmiotu, szczegóły drugorzędne służą zawsze do uzupełnienia rzeczy głównych. Stąd wynika, iż jedność akcyi w «Ślubach» doskonale jest zachowana. Główną w niej rzeczą stosunek Gustawa i Anieli: stopniowy rozwój wzajemnej ich miłości. Komiczna miłość Albina dla Klary stano i akcyę epizodyczną, która pozostaje w ścisłym związ. ı z główną; Gustaw w swej intrydze zużytkowywa zı - cznie ten stosunek: przez zbuntowanie Albina i zastraszeı Klary ułatwia sobie osiągnięcie zamierzonego celu; wsz -

kie wreszcie pragnienia i usiłowania pani Dobrójskiej i Radosta zmierzają do skojarzenia związku Anieli i Gustawa, zwracają się zatem wyłącznie w kierunku głównej akcyi. Takim sposobem cała sztuka posiada doskonałą jedność organiczną. Nawet owe dwa inne warunki dramatycznej jedności, do których dawna szkoła klasyczna tak wielką przywiązywała wagę: jedność miejsca i czasu ściśle są w «Ślubach» zachowane.

Dzisiaj, jak wiadomo, straciły one całkiem swe znaczenie, a jednak trzeba przyznać, iż nie były tak zupełnie pozbawione racyi bytu, tak niedorzeczne, jak to dziś skłonni jesteśmy mniemać; niewątpliwie przyczyniały się do nadania całej kompozycyi pewnej ciągłości, czyniły ją bardziej jednolitą i zamkniętą w sobie. Oczywiście o ile pedantyczne stosowanie tych wymagań krępowało swobodę natchnienia poetyckiego, zmuszało do tworzenia sztucznych i naciągniętych sytuacyi, o tyle zasługiwały one zupełnie na potępienie i słusznie wykluczone zostały z rzędu istotnych warunków kompozycyi dramatycznej; jeśli jednak natura akcyi nadaje się do zamknięcia jej w ściłych granicach miejsca i czasu, tem lepiej wychodzi na tem całość utworu.

Pod względem jednak rozwoju akcyi czyniono «Ślubom» pewne zarzuty. Prof. Tarnowski zauważył[1]), (zastrzegając wszelako, iż nie przywiązuje wcale wielkiej wagi do swych zarzutów), że ekspozycya jest nieco za długa, skoro intryga zawiązuje się dopiero w końcu II-go aktu (sc. 7, monolog Gustawa), podstęp Gustawa, będący podstawą dalszej akcyi, niedość jasno oznaczony, wreszcie zakończenie zbyt szybkie, na wspak zawiązaniu. Rzeczywiście zarzuty to bardzo mało ważne; przytem pierwszy ydaje mi się nawet całkiem niesłusznym. Podstęp Gu,wa nie jest jedynym przedmiotem akcyi, chybabyśmy 'ymali się starej definicyi Boileau'a, iż główną akcyą

[1]) «Komedye» Al. hr. Fredry, odczyty publiczne.

utworu dramatycznego stanowi jedno zdarzenie wypełniające całą jej osnowę. Definicya ta jednak, dosyć niedorzeczna nawet w zastosowaniu do pseudo-klasycyzmu, traci tembardziej wszelki sens wobec dzisiejszych pojęć estetycznych. Główna akcya — to szereg faktów pozostających w przyczynowym związku ze sobą, między którymi jedne są ważniejsze, inne mniej ważne, ale które to mają wspólnego, iż uwydatniają nam bezpośrednio-charakterystyczne cechy głównych postaci utworu, oraz zasadniczą myśl w nim zawartą. Ekspozycyą, tak jak ją pojmuje pan Tarnowski, tj. w odróżnieniu od istotnej akcyi, można nazwać tylko takie sytuacye, które nam przedstawiają jedynie zewnętrzne warunki akcyi, ale w niczem nie przyczyniają się do charakterystyki. A czyż takie są sytuacye w dwóch pierwszych aktach «Ślubów»? Sądzę, iż żadną miarą nie można tego powiedzieć: każdy rys, każdy wyraz nieomal jest tam niezmiernie charakterystyczny: nic prawie nie dałoby się ująć lub skrócić bez szkody dla całości. Podstęp Gustawa stanowi najważniejsze ogniwo akcyi; wszystko jednak, co go poprzedza: dyalog z Radostem, scena ślubów, wyborny epizod zaśnięcia Gustawa, a szczególniej niezrównane sceny Gustawa z Anielą i Klarą przy końcu 2-go aktu: wszystko to służy do umotywowania tego podstępu i wogóle dalszego postępowania Gustawa. Że zamiar jego, będący podstawą całej intrygi, zaznaczony jest niedość wyraźnie — to się nie da zaprzeczyć, błąd to atoli bardzo drobny, dotyczący jedynie czysto zewnętrznej techniki scenicznej.

Nieco donioślejsze znaczenie ma ostatni zarzut prof. Tarnowskiego, dotyczący zbyt szybkiego zakończenia komedyi. Rzeczywiście zyskałaby ona, gdyby niektóre końcowe sceny szerzej trochę były rozwinięte; odnosi się t szczególniej do ostatecznego wyjaśnienia między Gust wem i Anielą. Scena to niewątpliwie bardzo piękna: pełn wdzięku naiwność i prostota Anieli żywo nader w ni się maluje; ale byłaby ona jeszcze piękniejsza, wzbudz

łaby nierównie żywsze zajęcie, gdyby uczucia obojga kochanków znalazły w niej pełniejszy wyraz. Zbyt także nagle i niezupełnie szczęśliwie umotywowane jest rozwiązanie stosunku Albina do Klary: ta ostatnia, zgodnie ze swym upartym charakterem, powinnaby nieco silniejszy stawić opór i uledz raczej konieczności, aniżeli popędowi serca, ktory wobec karykaturalnego komizmu Albina trudny jest do wiary.

Z drugiej strony jednak trzeba przyznać, iż, pomimo tych wad zakończenie komedyi, szczególnie odnośnie do głównej akcyi, naturalne jest i konsekwentne bardzo. Cały interes, jaki wzbudza intryga, zostaje wyczerpany, charaktery działających osób dochodzą do pewnego kresu w swoim rozwoju — los ich jest ustalony: jednem słowem, kemedya osiąga zupełne i wszechstronne wykończenie. Szybkość, z jaką następują po sobie sceny rozwiązania, jakkolwiek przynosi ujmę kilku pojedynczym momentom akcyi, z drugiej strony jednak nadaje jej niezwyczajną żywość i werwę. Przytem dodać należy, iż rozwiązanie «Ślubów» odpowiada zupełnie naturze i charakterowi prawdziwej komedyi: pozostawia wrażenie wesołe, harmonijne, takie właśnie, jakie powinna wywoływać każda czysto komiczna kompozycya.

Ostatnia uwaga stosuje się nie tylko do zakończenia, ale wogóle do całej osnowy «Ślubów»; wszędzie panuje w niej niczem niezmącona pogoda i wesoły, humorystyczny nastrój; w przebiegu akcyi nie znajdujemy ani jednego momentu ściśle dramatycznego: uczucia działających osób nigdy nie osiągają gwałtownego natężenia; nie ma nigdzie usilnej walki z zewnętrznemi przeszkodami. I tak np. Gustaw w 5 scenie II-go aktu dotknięty jest prawdzie żywo obojętnością Anieli, ale nie bierze wcale eczy tragicznie, nie wpada w desperacyą, z góry pewny st zwycięstwa; następująca zaś bezpośrednio potem scena Klarą wystawia jego kłopoty miłosne w bardzo komicznem ietle. Krótki ale cherakterystyczny bardzo monolog

Anieli w scenie 6 ej aktu V-go, wyraża wprawdzie rzewny smutek z powodu przewidywanego odjazdu Gustawa, lecz smutek ten objawia się w łagodnym nastroju lirycznym i dalekim jest od tragicznego cierpienia, niebawem zaś przybycie Gustawa i wyjaśnienie całej intrygi, zamienia go w radość podzielanej miłości. Że lamenty Albina, kłopoty i zmartwienia Radosta, gniew i łzy Klary, wywoływać mogą tylko komiczne wrażenie — to jest oczywiste: w tem wszystkiem niema ani cienia patosu; komizm panuje tu wszechwładnie. Ale komizm w «Ślubach nie przechodzi nigdy (z wyjątkiem może kilku ustępów roli Albina) w bezmyślną krotochwilność pospolitej farsy: zawiera on w sobie zawsze żywioły prawdziwej poezyi i piękna. Z drugiej strony jednak niema w nim również żadnej poważniejszej i głębszej myśli satyrycznej. Widoczną jest rzeczą, iż «Śluby» nie są satyrą. Satyra tam się tylko znajduje, gdzie twórczość poetycka wywołana jest przez subjektywne uczucia oburzenia, niechęci, lub przynajmniej pogardliwej ironii względem objawów życia, będących przedmiotem przedstawienia. W «Ślubach» nie dostrzegamy wcale tych uczuć. Poeta przedstawia swe figury w świetle komicznem, ale zarazem otacza je widoczną sympatyą: pewne zboczenia i nieprawidłowości w ich ustroju psychicznym, będące źródłem kontrastu komicznego, nie są tu przedstawione jako coś złego w sobie, lecz jedynie jako nadmierne spotęgowanie pewnych cech natury ludzkiej, posiadających jednak wysoką estetyczną i moralną wartość: w Gustawie, Anieli i Klarze jest to świeżość i siła uczuć i porywów młodzieńczych, w pani Dobrójskiej i Radoście — nadmiar dobroci i serdecznego przywiązania. Obok tego są w nich wprawdzie pewne cechy ujemne: zbytnia naiwność młodych panienek, n. l-mierna buta i fantazya w młodym chłopcu, wreszcie ( )-syć ciasny rozum u przedstawicieli starszego pokolei ı, ale te wady są w pewnej mierze nieodzownym wytwor n danych warunków życia, przytem nie one stanowią i)-

tne znamiona charakterów, lecz owe wyżej zaznaczone dodatnie i sympatyczne rysy. Zresztą pamiętać należy, iż w głównych postaciach komedyi, w Gustawie i Anieli, owe burzliwe zapędy i niedojrzałe rojenia młodzieńcze, stanowiące źródło komizmu, to tylko przejściowe fazy w rozwoju charakterów, które w ostatecznych konsekwencyach prowadzą do wytworzenia prawdziwie pięknych i normalnych typów natury ludzkiej. Jednem słowem, istotną rzeczą w »Ślubach» jest nie satyra, lecz artystyczne odtworzenie charakterów: komizm jest tu żywiołem dramatycznym, nie zaś satyrycznym.

Zachodzi tu pytanie, jakim sposobem komizm może być żywiołem dramatycznym? Istotne zadanie dramatu polega, jak wiadomo, na uwydatnieniu iundywidualności charakterów przez wystawienie kontrastu z ich otoczeniem. Jeśli ten kontrast wznosi się do wysokiego natężenia, wtedy powstaje właściwa kolizya dramatycza a w dalszej konsekwencyi tragiczne patos; jeśli zaś nie posiada o tyle siły, aby z niego wynikła walka i cierpienie jednostki, wtedy mamy sytuacyę komiczną; różnica więc między komizmem a dramatycznością w ścisłem znaczeniu leży nie w istocie rzeczy, a w stopniu.

Oczywistem jest, iż w kolizyi dramatycznej występują zazwyczaj głębsze, istotniejsze znamiona charakterów: w walce i cierpieniu muszą się okazać w całej pełni wewnętrzne siły duszy ludzkiej; kontrast komiczny uwydatnia zwykle bardziej zewnętrzne, powierzchowne znamiona. Ale nie zawsze tak się dzieje; podniosłe charaktery niezawsze występują w podniosłych sytuacyach. W życiu sytuacye dramatyczne są stosunkowo rzadkie; duchowe siły jednostki wyjątkowo tylko osiągają prawdziwie dram[at]yczne natężenie, gdyż czynniki zewnętrzne wyjątkowo t[yl]ko przedstawiają się im z taką potęgą, aby mogły wyw[ywo]łać walkę dramatyczną; najczęściej zdarzają się w życ[iu] drobne, ale nieustanne starcia, w których niedostrzeg[al]nie prawie wyczerpuje się duchowa siła najszlachet-

niejszych natur. W takich warunkach łatwiej oczywiście o komiczny kontrast, aniżeli o dramatyczną kolizyę. Często komiczną jest pewna sytuacya jedynie dlatego, iż brak w niej materyalnych warunków dramatycznej walki, chociaż zawierają się po temu moralne warunki.

Najlepszy wzór takiego rodzaju komizmu widzimy w «Don Kiszocie» Cervantesa lub w «Mizantropie» Moliera. Natury podniosłe i głębokie; sprzeczność między ich indywidualnym nastrojem a pospolitymi warunkami bytu wywołuje wrażenia komiczne dlatego jedynie, iż w danem położeniu nie mają one pola do rozwinięcia prawdziwie dramatycznej akcyi, jakkolwiek posiadają potrzebne do niej zasoby duchowe. Don Kiszot w innych warunkach mógłby stać się prawdziwym rycerzem bez zarzutu i trwogi, Alceste — bohaterem prawdy. W pewnej mierze można to samo powiedzieć o głównych postaciach «Ślubów»; w młodzieńczej energii i bystrości umysłowej Gustawa możemy dostrzedz zarodki prawdziwie męskiej, rozumnej woli, uzdalniającej człowieka do walki z życiem i losem; w uroczej postaci Anieli widnieje siła miłości i współczucia, odbijająca w sobie najszlachetniejszą treść natury niewieściej, przez którą zdolna wznieść się do prawdziwego bohaterstwa.

Atoli kreacye fredrowskie różnią się też bardzo od wyżej wspomnianych: w tamtych widzimy rozstrój między szlachetną jednostką a pospolitem otoczeniem, zbliżający się do tragicznego patosu — w tych ani śladu patetyczności, kontrast komiczny, wywołany tu nie przez zasadniczą sprzeczność między usposobieniem jednostki i zewnętrznemi stosunkami, lecz przez chwilowe zawikłanie tych stosunków; tam komizm graniczy ze wzniosłością — tutaj uszlachetniony zostaje przez piękno: w obydwu [illegible]y-padkach wznosi się ponad sferę pospolitej jowialności, [illegible]a prawdziwie estetyczne wyżyny. «Śluby» utrzymane są t[illegible]r-dziej w charakterze artystycznej komedyi, który polega, [illegible]k wiemy, na uwydatnieniu pewnych typów natury ludzk[illegible]ej,

przyobleczonych w piękną formę, bez wywołania silniejszych wzruszeń. «Mizantrop», jakkolwiek nie wzbudza prawdziwie patetycznego wzruszenia i stąd pozostaje jeszcze zawsze w granicach komiczności, oddziaływa jednak silnie na naszą uczuciowość. «Śluby» pozostawiają nasze uczucia w spokoju, a pomimo tego wzbudzają wysokie zajęcie przez niezrównaną prawdę i piękno swych postaci: u Moliera więcej siły, głębsze wejrzenie w życie — u Fredry za to więcej harmonii i spokoju. A właśnie w tych ostatnich cechach tkwi istota artystycznej komedyi, przez nie wyróżnia się ona zasadniczo z pośród innych rodzajów dramatycznych, przez nie, wedle przytoczonego wyżej zdania Schillera, staje się ona w zakresie poezyi najdoskonalszem wcieleniem piękna artystycznego: piękno bowiem, to harmonia i spokój, doskonała równowaga wrażeń, wywołanych przez formę przedmiotu.

Jednakże trzeba tu dodać pewne zastrzeżenie. W poezyi czyste piękno formy nie może mieć tak doniosłego znaczenia jak w innych sztukach pięknych; forma nie oddziaływa w niej tak bezpośrednio na zmysły, a zatem nie może być tak żywo odczuwana; przytem zakres twórczości poetyckiej znacznie rozleglejszy; myśl i uczucie dominują nad formą: w nich tkwi najistotniejsza wartość utworu poetyckiego.

Powodując się tem przekonaniem z pewnem zastrzeżeniem tylko przyjęliśmy owo zdanie Schillera, w którem tak wysoko podniesiona została komedya ze względu na możliwość urzeczywistnienia w niej w najzupełniejszej mierze warunków piękna. Z tego też powodu nie myślimy stawiać komedyi Fredry na szczycie poezyi, obok utworów największych naszych wieszczów. Brak w niej tego żywiołu, w którym urzeczywistnia się najwyższe zadanie twórczości poetyckiej: szczytnego polotu uczucia i myśli, który podnosi dusze ludzkie do idealnych sfer, rozpłomienia serca, porywa je do rzeczy wzniosłych i wielkich.

Nie przyznając jednak utworowi Fredry tak wynio-

słego stanowiska, nie możemy mu odmówić nader wysokiej, pierwszorzędnej wartości. Potęga twórczej myśli i uczucia, która wznosi poezyę ponad wszystkie sztuki piękne, jest wprawdzie najwyższą jej cechą, ale nie jedyną: artystyczne piękno, harmonia i wykończenie, cechy wspólne poezyi z innemi sztukami, należą także do istotnych jej znamion. Te cechy odnajdujemy w nader wysokim stopniu w «Ślubach panieńskich», podniesione nadto niezrównaną, wielce charakterystyczną prawdą życiową, uwydatnione doskonałą plastyką przedstawienia, ożywione wreszcie niewyczerpanym zasobem humoru, dowcipu i wesołości.

Z tych względów, jako utwór niepospolicie piękny, jako doskonały typ pewnego kierunku twórczości poetyckiej, musimy uznać «Śluby» za produkt wyższego natchnienia i słusznie możemy to arcydzieło komedyi polskiej zaliczyć do arcydzieł poezyi polskiej.



DRAMAT WAGNEROWSKI.

Mówiąc o Ryszardzie Wagnerze, trudno doprawdy uniknąć nieporozumienia. Działalność jego jako artysty, muzyka, poety, myśliciela, reformatora teatru i sztuki dramatycznej tak niesłychanie była rozległa i wielostronna, iż można się na nią zapatrywać z różnych punktów widzenia i bardzo różne powziąć przekonania o istotnem jej znaczeniu.

Przedewszystkiem istnieją w tej mierze dwie, krańcowo sobie przeciwstawne, opinie: bezwzględnych czcicieli mistrza i uprzedzonych jego przeciwników. Dla pierwszych Wagner jest wszystkiem: — mężem opatrznościowym, najwyższym mistrzem kultury wszechludzkiej, nieomal zbawcą współczesnej ludzkości; dla drugich jest on tylko szarlatanem, marzycielem, utopistą — jednem słowem — niczem. Obecnie obie te krańcowe opinie stopniowo poczynają zanikać. Fanatyczny i sekciarski wagneryanizm nawet we własnej swej ojczyźnie, w Niemczech, traci potrosze grunt pod nogami. Jego wyznawcy nadto się ośmieszy i swoimi cudackimi wybrykami, a co gorsza, kompromitowali nimi często bronioną przez siebie sprawę; z drugiej strony wszakże i bezwzględni przeciwnicy Wagnera, ignorujący z lekceważeniem jego działalność, muszą ustępować powoli wobec zmieniającego się prądu opi-

nii publicznej; podobne *ignorowanie* zakrawa już obecnie nieco na *ignorancyę*.

Wszelako i obecnie w sądach o sztuce wagnerowskiej mnóstwo jest niejasności, zamieszania, uprzedzeń i nieporozumień, szczególnie u nas, gdzie główne jego arcydzieła tak mało są znane. Wskutek tego, nawet wielbiciele mistrza sądzą go zazwyczaj bardzo jednostronnie, a zatem niesłusznie. Widzą w nim tylko znakomitego muzyka, który przyczynił się wielce do postępu swej sztuki, osobliwie w dramatycznym jej rodzaju, a poza tem wyróżnił się jeszcze wśród ogółu kompozytorów dramatyczno-muzycznych przez to, że sam układał tak zwane *libretta* do własnych swych oper. Ta ostatnia jego właściwość przyjmowana bywa zwykle do wiadomości, jako szczegół dosyć osobliwy, ale niemający istotnego znaczenia w sądzie o krytycznem stanowisku twórcy «Tannhäusera» i «Lohengrina».

Owóż dziwnem się może wyda, jeśli powiem, że wedle opinii samego Wagnera i wszystkich tych, co go naprawdę znają i rozumieją, owe tak zwane «libretta» stanowią samą istotę twórczości wagnerowskiej, określają zasadniczo jej znaczenie i winny być podstawą wszelkich o niej sądów.

Nie znaczy to jednak, aby muzyczna strona utworów Wagnera nie posiadała pierwszorzędnego znaczenia. Twórczy jego geniusz ujawnił się jednocześnie w obu tych kierunkach: poetyckim i muzycznym, uzupełnionych przez trzeci: plastyczno-malarski; a właściwie nie może być tu mowy o różnych kierunkach, lecz tylko o różnych stronach pewnego, zasadniczego objawu genialnej twórczości artystycznej. Wagner nie mógł być wyłącznie poetą słowa, gdyż uczuwał nieodzowną potrzebę nietylko wypowiedzenia, lecz także wyśpiewania swych stanów wewnętrznych, ale nie mógł być jedynie poetą tonów, gdyż wszystkie uzewnętrzniające się w nich poruszenia jego serca tak dokładnie uświadomiły się w jego umyśle, tak ściśle były

zjednoczone z określonemi ideami i wyobrażeniami, że bez pomocy słowa nigdy całkowicie wyraziéby się nie dały. Do tego dodać jeszcze należy niesłychanie natężone poczucie kształtów konkretnych, zbliżające naszego muzyka-poetę do największych mistrzów sztuki plastycznej, oraz pierwszorzędne zdolności refleksyjne, pozwalające go zaliczyć do rzędu znakomitych myślicieli współczesnych. Mamy tu więc do czynienia z jedyną w swoim rodzaju indywidualnością twóczą, o której różne można mieć zdanie co do poszczególnych jej dążeń, ale która w całokształcie swych nieprzebranych zasobów duchowych wzbudzać zawsze będzie najżywsze zajęcie i zdumienie w umyśle każdego myślącego człowieka.

Wskutek wyjątkowej i bezprzykładnej dotąd wszechstronności swych uzdolnień umysłowych, Wagner nie mógł wypowiedzieć się całkowicie w żadnym z istniejących rodzajów i kierunków twórczości artystycznej; dlatego musiał wytworzyć sobie odrębny jej rodzaj, który od imienia swego twórcy najwłaściwiej nazwany być może *dramatem wagnerowskim*, a mniej właściwie, wbrew wyraźnemu oświadczeniu samego mistrza, nazywany bywa *dramatem muzycznym*.

Wszelako Wagner nie poczytywał się wcale za wynalazcę nowego rodzaju sztuki dramatycznej; owszem, w swoich pismach teoretycznych podnosił zawsze ścisły związek swych utworów z rozwojem artystycznym przeszłości, począwszy od epoki starogreckiego klasycyzmu, aż do współczesnej nam doby, przyczem własną swą na tem polu działalność uważał tylko za przemijającą i przygotowawczą fazę owego rozwoju, który dopiero kiedyś w odległej przyszłości istotne swe cele będzie mógł osiągnąć.

Poglądy Wagnera w tej mierze, nie pojmowane dobrze, lub znane tylko z głuchej wieści, dały powód do jednego z owych licznych nieporozumień, z któremi tak sam mistrz, jak i jego zwolennicy, nieustannie walczyć

musieli. Mam tu na myśli tak zwaną «muzykę przyszłości», *Zukunftmusik*, której wynalazek samowolnie Wagnerowi przypisywano, mimo stanowczych jego protestów przeciw temu niedorzecznemu urojeniu.

Wagner nigdy nie myślał o radykalnem przekształceniu muzyki i zwróceniu jej na nowe tory. Wprawdzie udoskonalił i pomnożył różnorodne jej czynniki, co zresztą dzisiaj powszechnie jest uznane i ocenione należycie, ale w zdobyczach swych na tem polu nie chciał być wcale jakimś samowolnym nowatorem; lecz prowadził dalej pracę swych poprzedników, tem się tylko od nich różniąc, że, zgodnie z określoną powyżej naturą swego wszechstronnego geniuszu, łączył ściśle swą działalność muzyczną z ogółem artystycznych swych dążeń. A celem tych dążeń była nie jakaś fikcyjna muzyka przyszłości, lecz sztuka przyszłości, czyli ściślej mówiąc, przyszłe dzieło sztuki: «Kunstwerk der Zukunft», jak się wyrażał Wagner. Pod tą nazwą pojmował on nie żaden nowotwór artystyczny, mający ni stąd, ni z owąd wyrosnąć na niwach sztuki, lecz wynik wiekowego jej rozwoju, będący skupieniem i ujściem ostatecznem twórczych dążeń geniuszu ludzkiego we wszystkich głównych jego dziedzinach.

To skupienie i pełne rozwinięcie wszelkich środków i czynników sztuki ma się dokonać, wedle zdania Wagnera, w obrębie dramatu, pojętego oczywiście w znaczeniu bardzo rozległem, przekraczającem o wiele zakres istniejących form i rodzajów dramatycznej twórczości.

Chcąc wyrozumieć należycie znaczenie całego tego rozwoju, postarajmy się najprzód uprzytomnić sobie z możliwą zwięzłością wewnętrzną istotę dramatu, oraz najgłówniejsze momenty jego dziejów.

Zwróćmy się najprzód do greckiego źródłosłowu tej nazwy. Wyraz δρᾶμα oznacza po grecku wogóle czynność. Czynność stanowi najistotniejszy objaw życia ludzkiego,

czy to uważać ją będziemy jako skutek wewnętrznych poruszeń duszy naszej, czy też jako przyczynę zmian rozlicznych, dokonanych przez nas w świecie zewnętrznym. Owóż dramat, o ile, zgodnie ze swą nazwą, unaocznia nam szereg czynów ludzkich z całym ogółem ich pobudek i następstw, wprowadza nas niejako w sam środek życia, odkrywa przed nami najgłębsze jego tajniki, objawiające się w widzeniu poetyckiem genialnej indywidualności twórczej. Ale dla pełnego uzewnętrznienia tych objawień nie dosyć słów i dźwięków głosowych, potrzeba nadto widomej gry kształtów i zjawisk, rozwijających się w obrazach konkretnej akcyi scenicznej. Na tem polega istotna różnica między dramatyczną twórczością z jednej strony, a liryczną i epicką z drugiej. W tych ostatnich wewnętrzne wizye i nastroje poetyckie pobudzone są w wyobraźni, lub w uczuciu naszem za pośrednictwem słowa — w tamtej urzeczywistniają się bezpośrednio przed oczyma naszemi. Lecz stopień ich realizacyi może być różny; zależny jest od plastycznej siły natchnienia twórczego i od środków materyalnych, któremi się posługuje. Odpowiednio do wzajemnego stosunku tych dwóch czynników, dramatyczne zamysły poetów osiągały mniejszą lub większą możność urzeczywistnienia na scenie, a często musiały zupełnie jej się wyrzec i podobnie, jak liryczne i epickie zamysły, posługiwały się słowem, jako jedynym swym organem.

Starożytni Grecy, obdarzeni taką wyjątkową siłą plastycznej wyobraźni, jak o tem świadczą niezrównane dzieła ich rzeźby, w swej tragedyi klasycznej stworzyli niedościgłe wzory plastyki dramatycznej, w których najwznioślejsze wizye twórcze Eschylosa i Sofoklesa, tak pełne i oskonałe znalazły urzeczywistnienie. Nowożytna dramat 'gia nigdy pod tym względem nie mogła dorównać swej ł lleńskiej poprzedniczce. Największy jej mistrz, Szekspir, r ał kolosalne widzenia poetyckie, o jakich ani przedtem, a i potem nie śniła żadna wyobraźnia twórcza; ale te

właśnie dla swego ogromu i bogactwa nie mogły osiągnąć pełnej realizacyi scenicznej, nietylko za czasów wielkiego dramaturga, kiedy, przy ubóstwie środków teatralnych, całą zewnętrzną stronę obrazu pozostawiono w zupełności fantazyi widza; ale nawet i w obecnej epoce, gdy utwory szekspirowskie dla względów scenicznych ulegają zawsze prawie pewnym skróceniom, niekiedy, co prawda, niepotrzebnym, lub zgoła barbarzyńskim. Toż samo można powiedzieć o arcydziełach dramatu hiszpańskiego, oraz licznych naśladowców, lub następców Szekspira i Calderona; nawet dramaty Schillera, jakkolwiek zawierają mnóstwo wspaniałych sytuacyi scenicznych, w całości swej nie zawsze odpowiadają warunkom i wymaganiom sceny.

Odrębnym torem poszła klasyczna dramaturgia francuska, nakładając fantazyi poetyckiej więzy reguł i prawideł, z których wynikła wprawdzie większa odpowiedniość między zamysłami dramatycznymi i środkami scenicznej ich realizacyi, ale skutek ten osiągnięty został kosztem prawdy i swobody twórczego natchnienia.

Poza obrębem tych różnych rodzajów dramaturgii, przystosowanych mniej lub więcej do środków realnej sceny, w epoce najbujniejszego rozkwitu poezyi nowożytnej, na gruncie najbardziej wygórowanych aspiracyi, powstały takie genialne arcydzieła dramatyczne, jak «Manfred», «Dziady» i inne, które, zrywając zupełnie z warunkami rzeczywistości scenicznej, stworzyły sobie jakąś scenę idealną, unoszącą się na niedościgłych wyżynach wszechludzkich pragnień i dążności. Są to wielkie dramaty ducha, wstrząsane tytaniczną walką jego sił wewnętrznych, która z przedziwną plastyką rozgrywa się przed wzrokiem naszej wyobraźni, ale niedostępna jest zgoła dla cielesnych naszych oczu.

Skoro po epoce tych wybujałych porywów idealiz[illegible] poetyckiego, we wszystkich dziedzinach twórczości u[illegible] słowej doby obecnej dał się uczuć wyraźny zwrot re[illegible] styczny, dramat uległ temu ogólnemu prądowi i na r[illegible]

z powieścią prozaiczną, z którą wiele ma wspólności i z której nieraz czerpał swe przedmioty, zwrócił się do otaczającego życia, odbijając z drobiazgową, fotograficzną dokładnością przeróżne jego zjawiska. Oczywiście na tej drodze nie mogły powstać dzieła prawdziwie poetyckie. Jakoż nie obfituje w nie wcale współczesny nasz dramat. Jest on na wskróś literacki, ale bardzo sceniczny.

Ten ostatni jego przymiot uwarunkowany jest niezmiernie doniosłem znaczeniem teatru w naszych czasach Jako stała, codzienna rozrywka publiczności wielkomiejskiej, żądnej wciąż nowych wrażeń, dostarczać on jej musi niezliczonej ilości wytworów dramatycznych i zwraca się po nie do zawodowych literatów-dramaturgów, którzy z nieustającą nigdy gotowością i iście fabrycznym pośpiechem czynią zadość tym zapotrzebowaniom. Wprawa pisarska i rutyna teatralna główną odgrywają rolę w tej maszynowej produkcyi i zastępują nieraz całkowicie samorodne natchnienie twórcze. Rozumie się, że w tych warunkach nie może być mowy o jakichś wewnętrznych widzeniach poetyckich, ukształtowanych przez twórczą pracę fantazyi. Zupełnie one są obce prozaicznym umysłom dzisiejszych dramaturgów, którzy poprostu z różnych, mniej lub więcej trafnie zaobserwowanych, rysów rzeczywistości życiowej, składają mechanicznie charaktery i sytuacye, a rozwinąwszy je na tle zręcznie ułożonej intrygi, i zaprawiwszy jakąś żywotną tendencyą, lub modną tezą, tworzą niekiedy w ten sposób wyborne dzieła teatralne, nie mające jednak nic wspólnego z prawdziwą poezyą dramatyczną.

Tak więc, kiedy w poprzednich epokach dramat nowożytny nie mógł osiągnąć pełnej realizacyi scenicznej, w[illegible]utek zbyt wielkiego bogactwa, lub nadmiernej wybuja[illegible]ści swej treści poetyckiej, w obecnej dobie przystosow[illegible] się doskonale do wymagań sceny, dzięki ubogiej i poz[illegible]nej zawartości swej czysto prozaicznej osnowy.

Obok wszystkich form wyżej wspomnianych, drama-

turgia nowożytna posiada jeszcze pewną szczególną, odrębną zupełnie od tamtych, formę muzyczno-poetycką, czyli operę. Może więc w tej zdoła osiągnąć swój ideał artystyczny? Nie mam tu miejsca rozwodzić się szczegółowo nad znaczeniem artystycznem opery, podnoszę tylko pytanie: czy może ona być poczytywaną za dramat prawdziwy? Najgorliwsi nawet jej zwolennicy przeczącą chyba dadzą odpowiedź. Wszakże eceniają oni operę tylko pod względem muzycznej iej wartości, lekceważąc zupełnie poetycką jej stronę. Bo też teksty operowe aż nadto zasługują na to lekceważenie. Wiadomo, że są to najczęściej nieudolne fabrykaty literackie bez wartości poetyckiej, a często i bez zdrowego sensu. Poezya obcą jest zazwyczaj naszym operom, podobnie jak i naszym dramatom prozaicznym. W tych jest tylko literatura, w tamtych tylko muzyka, w jednych i drugich rzadko napotkać można prawdziwe natchnienie peetyckie. Opera może być tylko uznana za dramatyczny rodzaj muzyki, o ile ta zdolna jest wyrażać kolizye różnorodnych uczuć ludzkich, czyli wewnętrzną czynność duszy, mogącą pobudzić zewnętrzne czyny i działania.

Ale i w tych muzyczno-dramatycznych swoich zadaniach opera nie zawsze, a nawet ściśle mówiąc, rzadko kiedy zdołała się utrzymać na wyższym poziomie artystycznym. Przyczyną tego warunki, towarzyszące jej powstawaniu i rozwojowi. Powstała za czasów Odrodzenia na dworach książąt włoskich, jako nieudolne naśladownictwo tragedyi starogreckiej, a rozwinęła się, jako ożywione przez muzykę widowisko teatralne, stanowiące ulubioną rozrywkę najprzód sfer dworsko-arystokratycznych, następnie zaś, w naszych demokratycznych czasach, szerokiej publiczności wielkomiejskiej.

W tym charakterze rozrywki i zabawy, opera, pr y-stosowując się do upodobań swych widzów i słucha y, musiała się głównie wyrobić pod względem czysto-zew ę-trznym, ornamentacyjnym, przez nagromadzenie najś t-

niejszych efektów dekoracyjnych, muzycznych, wokalnych i choreograficznych. Przewaga tych zewnętrznych czynników musiała wyjść na niekorzyść wewnętrznej prawdy i siły dramatycznej. Kompozytorowie operowi star ali się nietyle o wyrażenie w muzyce stanów i nastrojów duszy ludzkiej, ile o nagromadzenie jak najwięcej efektów muzykalnych, które, w połączeniu z efektami dekoracyjnymi mogły im zapewnić poklask coraz wybredniejszej, coraz bardziej wymagającej publiczności. Oczywiście, natury genialne, unoszone żywiołową siłą swej zdolności twórczej, wznosiły się nieraz ponad te małostkowe względy i wtedy powstawały takie arcydzieła muzyki dramatycznej, jak utwory Glücka, Mozarta, Webera. Ale były to tylko wyjątkowe zjawiska w dziedzinie muzyki operowej, która w głównych prądach swego rozwoju ulegała coraz bardziej płytkim upodobaniom i zwyrodniałym gustom nowożytnej publiczności teatralnej, aż w końcu w twórczości Meyerbeera doszła do ostatnich krańców tej wyuzdanej pogoni za efektami zewnętrznej ornamentyki, przytłumiającej zupełnie prawie prawdę i szczerość dramatycznego natchnienia.

Na szczęście jednak muzyka dramatyczna, poza obrębem opery, znalazła odpowiedniejsze łożysko dla swego rozwoju w nowożytnej symfonii instrumentalnej. O ile opera była wytworem sztucznym, powstałym bez wewnętrznej konieczności, dla zaspokojenia zbytkownych wymagań przerafinowanej hyperkultury, o tyle symfonia wzięła swój początek z najgłębszych pragnień i z najwznioślejszych dążeń nowożytnego społeczeństwa. Wszakże źródło jej zawiera się w chóralnym śpiewie kościelnym, w którym miliony dusz ludzkich na skrzydłach harmonii wielogłosowej wznosiły ku niebiosom błagalne swe modły. Następnie, sk ro ta polifoniczna muzyka chrześcijańska w udoskonalo ych instrumentach zdobyła sobie nowy, a tak potężny or an ekspressyi, dźwięki jej przez długie wieki jeszcze br miały wyłącznie pod sklepieniem naszych kościołów,

głosząc chwałę Bożą i niewysłowione ku niej wzloty duszy ludzkiej.

Nie dziw też, że skoro w dalszym swym rozwoju instrumentalna muzyka nowożytna przekroczyła mury świątyń i rozlała się szeroko po obszarach realnego życia, stała się zdolną do wyrażenia najistotniejszych jego pragnień i najwyższych aspiracyi, tem więcej, że, dzięki postępującemu wciąż udoskonaleniu swej strony technicznej, coraz potężniejsze zdobywa po temu środki.

A jednocześnie z tem rozszerzył się ogromnie zakres jej natchnień twórczych. Życie realne, tryskające świeżą werwą swych sił wewnętrznych, unoszone wichrem burzliwych żądz i namiętności, bystrym strumieniem poczęło napływać do dusz wielkich symfonistów nowożytnych, a oczyściwszy się w nich z pierwiastków trywialnej pospolitości, wylało się znów na zewnątrz falami kryształowych tonów. I oto popłynęły one w symfoniach Haydna ochoczym rytmem tańców i pieśni ludowych, rozlewając się tysiącami harmonijnych strumieni, szerszem jeszcze łożyskiem i bogatszą pełnią ekspressyi roztoczyły się w nadziemsko pięknych melodyach i harmoniach mozartowskich, aż wreszcie w symfonicznych dziełach Beethovena zabrzmiały nieskończenie potężnym chórem wszechludzkich uczuć, pragnień i dążeń.

W twórczości tego arcymistrza nowożytnej muzyki wielogłosowa jej harmonia osiągnęła kulminacyjny punkt swego rozwoju i stała się wielkim zbiornikiem rozlicznych głosów, płynących z najtajniejszych głębin duszy ludzkiej, które, nieuchwytne dla naszego pojęcia, niedające się wysłowić w naszej mowie, jedynie sercem mogą być odczute, a tonami muzyki wypowiedziane.

A ta dusza nowoczesna w wewnętrznym swym [illegible] męcie i rozerwaniu, jakżeż różna jest od naiwnej, wier[illegible]cej i jednolitej duszy średniowiecznej! To też nie znaj[illegible] ona pełnego wyrazu w lirycznym hymnie wiary. T[illegible] gdzie ona całkowicie się wypowie, tam będzie walka [illegible]

sprzecznych, kollizya uczuć, zamęt zwątpienia i rozpaczy — jednem słowem, dramat wewnętrzny, zakończony często tragiczną katastrofą. Taki dramat rozgrywa się w Improwizacyi Konrada, w wielkim monologu Fausta, w rozmyślaniach Manfreda i w symfoniach Beethovena.

Tak więc, muzyka nowożytna, osiągając najwyższą siłę ekspressyi, a przez nią możność pełnego wyrażenia niewysłowionych w mowie poruszeń duszy ludzkiej, z konieczności musiała stać się dramatyczną. Taką też jest w istocie swej wewnętrznej muzyka Beethovena. Z formy liryczna, podobnie jak wspomniane wyżej liryczne fragmenty Goethego i Byrona, ukrywa w swej głębi kolosalny dramat uczuć, wobec którego wszystkie współczesne dramaty literackie i operowe, rozgrywające się na naszych scenach, wyglądają jak walka pigmejów wobec walki olbrzymów.

Ale potężne i różnorodne motywy dramatyczne, istniejące w głębi naszego życia współczesnego, z natury swojej musiały dążyć do pełniejszego jeszcze wyrażenia się na zewnątrz w realnym czynie dramatycznym. Duch czasu domagał się dramatu, który mógłby mu dać zupełny, konkretny wyraz zewnętrzny. Widzieliśmy, że ani współczesny dramat literacki, zamknięty w swoim ciasnym, zaściankowym realiźmie, ani rzekomy dramat operowy, cały zajęty swymi dekoracyjno-wokalno-libretowymi efektami, nie zdołały zadość uczynić tej potrzebie. Nie zdoła jej chyba zaspokoić i ów najnowszy kierunek dratycznej twórczości, który ostatnimi czasy wystąpił jako reakcya idealizmu poetyckiego przeciw wszechwładnemu do niedawna panowaniu realistycznej prozy. Nie myślę przesądzać, aby w przyszłości nie miał się zjawić jakiś w lki geniusz twórczy, który rozwiąże to zadanie na polu c stej poezyi. Wydaje mi się jednak niewątpliwem, iż w obecnej dobie samo słowo poetyckie nie starczy do wyr ania walk i kolizyi wewnętrznych naszego życia duc wego. W słowie mogą się wypowiedzieć tylko jasno

określone dążenia i aspiracye. A gdzież znaleźć je dzisiaj poza obrębem czysto materyalnych i praktycznych zadań?

Duch naszych czasów tak okropnie został zamącony przez gwałtowny pęd zdarzeń politycznych i cywilizacyjnych, tyle w nim nieuiszczonych pragnień, zawiedzionych nadziei, rozwianych złudzeń! Żadne słowo tego wypowiedzieć nie zdoła, tylko muzyka, ta naturalna rzeczniczka wszelkich nieokreślonych stanów i nastrojów duchowych, może wyśpiewać to wszystko w swych melodyach i harmoniach. Stąd ogromne jej znaczenie w życiu współczesnem. Stała się ona najodpowiedniejszym organem wewnętrznych jego pragnień, wyraża je z przedziwną prawdą i siłą przy pomocy tych kolosalnych środków, jakie osiągnęła w najnowszym rozwoju swej techniki instrumentalnej. O ile zaś to życie duchowe naszych czasów wskutek olbrzymiego zasobu swych różnorodnych i sprzecznych motywów, dążyło do wyrażenia się na zewnątrz w dramacie, czyli w konkretnym czynie poetyckim, ten ostatni w ekspressyi muzycznej znaleźć musiał jeden z najdzielniejszych czynników swej realizacyi. Ale oczywiście nie mógł na nim poprzestać, potrzebował nadto słowa dla określenia swej treści wewnętrznej i akcyi scenicznej dla uplastycznienia zewnętrznej swej postaci. Jednem słowem, dramat, jeśli miał się stać pełnym obrazem całej istoty życia współczesnego, musiał skupić w sobie i zużytkować odpowiednio wszelkie środki ekspressyi, jakie wyrobiły się w dotychczasowym rozwoju sztuki, wziętej w najobszerniejszym swym zakresie.

Tego skupienia i ich zużytkowania dokonał Wagner i przez to stworzył nowy rodzaj sztuki, ukształtowany z pierwiastków, przekazanych przez przeszłość, ale w układzie ich i ustosunkowaniu wzajemnem noszący wybitne znamię indywidualnego geniuszu swego twórcy.

Tak więc dramat wagnerowski w zasadniczym swym pomyśle, nie jest płodem ekscentrycznej samowoli, jak utrzymują uprzedzeni jego przeciwnicy, lecz wytworem

ducha czasu, zaspokojeniem istotnej jego potrzeby w dziedzinie twórczości artystycznej. Że tej potrzeby wielu ludzi dzisiejszych nie odczuwa wcale, a jeszcze większa ich ilość, odczuwając ją, nie uznaje w sztuce wagnerowskiej jej zaspokojenia, — to jeszcze nie jest dowodem, świadczącym na niekorzyść Wagnera. Duch czasu, pojęty jako najistotniejsza treść życia duchowego danej epoki, głęboko jest ukryty w organizmie społecznym, powolnie przenika całą jego masę i uświadamia się w jego samowiedzy; to też dzieła geniuszów, w których on się objawia, aż nadto często przez ogół bywają zapoznawane. Wszakżeż dramat szekspirowski wieki całe czekał na powszechne uznanie Europy. Co za dziw, że dromat wagnerowski, będący wynikiem tak głębokiego i zasadniczego przewrotu w dziedzinie sztuki, dziś jeszcze mało jest uznawany i zrozumiany?

Starałem się wyjaśnić wyżej najważniejsze prądy sztuki nowożytnej, które do życia go powołały. Poznajmy teraz w możliwie zwięzłym poglądzie, przystosowanym do ciasnego zakresu niniejszej pracy, najistotniejsze jego czynniki składowe.

Jaki jest główny z tych czynników? Czy jest nim istotnie muzyka, jak głosi opinia publiczna, widząca w Wagnerze przedewszystkiem kompozytora muzycznego? Jest w tej opinii dużo słuszności. Muzyka posiadała niewątpliwie przeważne znaczenie w życiu i w twórczości Wagnera. Dramat wagnerowski, że tak powiem, w jej łonie się począł i rozwijał się w jak najściślejszym z nią związku. Jakkolwiek przekroczył on bardzo rychło zakres opery, a nawet w pełnem swem rozwinięciu stał się bezwzględnym jej zaprzeczeniem, niemniej przeto opera stanowiła punkt wyjścia jego rozwoju. Jej formy muzyczne były jakby naczyniem, w którego wnętrzu poczęła się i wzrastała stopniowo, pełna soków żywotnych, roślina dramatu

wagnerowskiego. Skoro ta roślina doszła do pewnego stopnia dojrzałości, parciem swej siły rozwojowej rozsadziła zbyt ciasne ścianki naczynia, i przesadzona na szerokie przestwory wszechludzkiej sztuki, zakwitła całą pełnią samorodnych jej dążeń artystycznych.

Wszelako dramat wagnerowski nietylko przez pierwotne swe formy łączył się z twórczością muzyczną naszej epoki; co ważniejsza, zaczerpnął z niej pewne zasadnicze pierwiastki swej treści wewnętrznej. Dostarczyła ich muzyka Beethovena w nieprzebranem bogactwie swych motywów dramatycznych. Sam Wagner stwierdzał niejednokrotnie ścisły związek swej twórczości z twórczością beethowenowską. Wedle niego, Beethoven w stopniowem rozwinięciu swych genialnych natchnień, dążąc do coraz pełniejszego ich wyrażenia, zbliżał się nieuchronnie do dziedziny prawdziwego dramatu i stanął na samej jego granicy w finale ostatniej swej symfonii, w którym, nie poprzestając na tonach muzyki, uciekł się do pomocy słowa poetyckiego, dla uzewnętrznienia całej pełni swych dążeń twórczych. Beethoven, jak Kolumb, przepłynął nieprzejrzany ocean absolutnej muzyki, i odkrył wybrzeża nowego lądu, który z ciemnych głębin muzycznej harmonii wznosi się na jasne światło pełnej samowiedzy artystycznej, znajdującej swój wyraz zewnętrzny w tonie, w słowie i kształcie. Genialny muzyk i w tem podobny o Kolumba, iż nie znał całej doniosłości swego odkrycia; nie wiedział, że ma przed sobą nieznane dotąd dziedziny sztuki, w których ma zawrzeć nowa działalność twórcza. Pełnem jej rozwinięciem ma być dramat przyszłości, którego urzeczywistnienie przepowiadał Wagner w swych pismach teoretycznych, poczytując własną swą twórczość jedynie za przygotowaw[illegible]ą fazę jego rozwoju.

Nie wdając się w rozważanie i ocenianie odnośn[illegible]ch jego teoryi, co zbyt dalekoby nas zaprowadziło, we[illegible]y tylko pod uwagę dramat jego, jako dokonany fakt a[illegible]y-

styczny, który, niezależnie od swego znaczenia dla sztuki przyszłości, sam przez się niezmiernie doniosłym jest objawem naszej sztuki obecnej.

Wskazałem co tylko na jego źródła w dwóch głównych dziedzinach muzyki współczesnej: w operze i symfonii, a jednak zaznaczyłem przedtem, i obecnie z naciskiem powtarzam, że stosowana doń nazwa dramatu muzycznego zupełnie jest niewłaściwa. Mogę się przedewszystkiem powołać na zdanie samego mistrza, który w jednem z pism swoich (Ueber die Benennung, Musikdrama, Gesam. Schrif. IX, 302) stanowczo przeciw tej nazwie protestuje.

Ażeby wyjaśnić sobie tę sprawę, zważmy najprzód, w jakiem znaczeniu używamy przymiotnika «muzyczny». We wszystkich swych zastosowaniach jak naprzykład: instrument muzyczny, utwór muzyczny talent muzyczny, oznacza on zawsze coś, istniejącego wyłącznie dla muzyki i przez muzykę. Wobec tego nazwa: dramat muzyczny, mogłaby być stosowana słusznie do obecnej naszej epery, gdyby zwykłe jej libretta choć cokolwiek były podobne do prawdziwego dramatu, ale w żadnym razie nazwa ta nie nadaje się do określenia dramatu wagnerowskiego, który istnieje nie dla muzyki, lecz sam dla siebie i przez siebie, jako samoistne dzieło sztuki, samo w sobie, w swej istocie wewnętrznej mające swą racyę bytu.

Lecz cóż jest tą istotą wewnętrzną dramatu wagnerowskiego, jeżeli nie muzyka? Odpowiem krótko: poezya, lecz poezya rozumiana w najobszerniejszem znaczeniu, jako objaw kształtującej siły ducha ludzkiego, która z zewnętrznych swych zasobów, bądź to powstających w nim samorodnie, bądź też nagromadzonych przez działanie wrażeń i doświadczeń życiowych, wytwarza samoistne kreacyj, bytujące we własnym swym świecie idealnym, niezawisłym od świata otaczającej rzeczywistości, od materyalnych jego stosunków i użytecznych celów. Oczywistem jest, iż w ten sposób pojęta, poezya objawia się nietylko

w literaturze, nietylko w słowie, lecz także w kształtach, zarysach, barwach, tonach; jednem słowem: we wszelkich czynnikach, za pośrednictwem których duch ludzki wyraża się na zewnątrz.

Uzewnętrznienie poetyckich stanów ducha stanowi zadanie sztuki. Zależnie od stopnia tego uzewnętrznienia różny może być udział sztuki w danym procesie twórczym. Niema jej wcale tam, gdzie istnieje tylko wewnętrzny nastrój poetycki, niezdolny zupełnie wyrazić się na zewnątrz; niewielką rolę odgrywa tam, gdzie wspomniany nastrój wypowiada się jedynie w słowie, jako w organie poezyi, w ściślejszem wziętej znaczeniu; natomiast przeważające znaczenie posiada sztuka wszędzie, gdzie do wyrażenia stanów poetyckich zastosowane są mniej lub więcej złożone środki techniczne, a więc w plastyce, w malarstwie i w muzyce.

Podobnie jak w pierwszym wypadku mamy przykład poezyi bez sztuki, we wszystkich pozostałych może występować sztuka bez poezyi, mianowicie, skoro służy do uzewnętrznienia stanów ducha, powstałych nie z twórczej pracy fantazyi, lecz z biernego odbicia lub abstrakcyjnego skupienia wrażeń zewnętrznych. Taką sztukę spotykamy w retorycznym poemacie, w wirtuozowskich dziełach muzyki, w bezdusznych, choć może bardzo artystycznych obrazach, rzeźbach, budowlach i t. p. Oczywiście, im większą rolę odgrywa sztuka w jakimś dziale twórczości artystycznej, tem częściej odbywa się bez udziału poezyi. Dlatego muzykę, malarstwo, rzeźbę, architekturę, nazywamy zazwyczaj sztukami pięknemi, podczas kiedy poezyę w ścisłem znaczeniu widzimy tylko w utworach słowa, chociaż przytem mamy niejasne poczucie, że może ona się znajdować w każdem dziele sztuki i dlatego ó-wimy nieraz o poetyckim nastroju rzeźby, lub kompc y-cyi muzycznej.

Wszelako niewątpliwą jest rzeczą, że pełne i wszc h-stronne wyrażenie poetyckich stanów duszy możliwe st

tylko w słowie, które przemawia do nas głosem uczucia, roztacza przed wzrokiem naszej wyobraźni idealne kształty i obrazy, lub uprzytomnia jej w wyraźnych zarysach szereg zjawisk i stosunków życiowych. Ale o ile poezya w ekspressyi słownej rozwijać się może w nieograniczonej pełni swych natchnień twórczych, o tyle bardzo ograniczoną posiada w niej możność plastycznego uzewnętrznienia. Najpotężniejsze nawet słowo poetyckie nie zdoła nam dać ani konkretnego obrazu zewnętrznych widzeń twórczych, ani bezpośredniego odczucia towarzyszących im nastrojów uczuciowych. Dlatego też, jeśli wewnętrzna wizya ma nam się objawić nietylko w całej pełni swej treści idealnej, lecz także w całej wyrazistości swych realnych kształtów i oddziaływań, musi się uzewnętrznić przy współudziale wszelkich środków, jakimi duch ludzki posługuje się na całym obszarze swej twórczości artystycznej.

Jeżeli teraz te wszystkie środki skupione będą w jednolitem dziele sztuki, otrzymamy dramat, o jakim marzył Wagner i jaki w miarę swej możności urzeczywistnił we własnych swych utworach.

Jasną jest rzeczą, że to skupienie i zastosowanie wszelkich środków sztuki musi być usprawiedliwione przez odpowiedne bogactwo treści poetycznej, mającej się w nich uzewnętrznić. Gdzież szukać przedmiotów i tematów, zawierających najbogatszą treść poetycką? Wagner odpowiada na to pytanie, zwracając się, tak w teoretycznych swych pismach, jak i w swych utworach poetyckich, do mytów i podań ludowych. Wszystkie jego ważniejsze natchnienia twórcze z tego źródła wypłynęły, wszystkie główne jego kreacye dramatyczne (z wyjątkiem «Mistrzów śpiewaków») wzięły w niem swój początek.

Pod tym względem genialny dramaturg okazuje się przedstawicielem głównego prądu poezyi nowożytnej, która,

skoro tylko zapragnęła wyrazić się w całej pełni swych dążeń twórczych, wysnutych z najistotniejszego wątku współczesnej samowiedzy duchowej, szukała zawsze odpowiednych po temu form i kształtów w pomysłach fantazyi ludowej. Dowodem «Faust», «Manfred», «Dziady» i wiele innych utworów, przenikniętych na wskróś pierwiastkiem ludowym. Wszelako godnem jest uwagi, że dramat nowożytny, w przeciwieństwie do dramatu starogreckiego, o ile dążył do pełnej realizacyi scenicznej, trzymał się zdala od sfery mytów i podań. I tak naprzykład dwa dramatyczne utwory Słowackiego, z tej sfery wysnute: «Balladyna» i »Lilla Weneda» nie odpowiadają wymaganiom sceny; a mniej jeszcze mogą im odpowiedzieć wspomniane wyżej arcydzieła Goethego, Byrona i Mickiewicza.

Skąd to pochodzi? Odpowiedź sama się nasuwa. W owych żywiołach ducha ludowego, przyswojonych przez wielkich poetów, zawierają się jakieś tajemnicze głębie, których żadne słowa, ani żadne kształty zmysłowe nie zdołają uzewnętrznić, które mogą być tylko odczute i odgadnięte w idealnym nastroju poetyckim, przenikającym dany utwór.

Ale to, co w słowie nie może być wypowiedziane, daje się często wyrazić w tonie muzycznym. Uważany jako środek ekspressyi, jest on pełnem rozwinięciem naturalnej intonacyi naszej mowy. A czemże jest intonacya? Stanowi ona, że tak powiem, płynny element mowy, odpowiadający płynnemu żywiołowi nieuchwytnych stanów i nastrojów, duszy ludzkiej. Przeciwnie, słowa są niejako stałymi pierwiastkami mowy i służą do wyrażenia pojęć i wyobrażeń. Ale te ostatnie nie wyczerpują całej treści duszy; są one tylko skupieniem wrażeń realnych, lub b-strakcyjnych, essencyą różnych stanów duchowych. od niemi ukrywa się głębia, przelewająca się wciąż fa ni niewysłowionych uczuć, pragnień i aspiracyi.

W zwykłem naszem życiu ta głębia duszy r ko

kiedy na zewnątrz się ujawnia. Żyjemy bądź w świecie wrażeń realnych, bądź też idei abstrakcyjnych, to też w potocznej naszej mowie słowa ogromną mają przewagę nad intonacyą, która ledwie dostrzegalna jest w lekkiem falowaniu akcentów głosowych.

W duszy prawdziwego poety życie wre całą pełnią, ale to wrzenie jego wewnętrzne raczej ukryte jest w słowach, aniżeli w nich wyrażone. Myśl poety, jak mówi Mickiewicz:

Biegnie szybko z duszy, nim się w słowach złamie,
A słowa myśl chłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą niewidzialną rzeką,
Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieką
Odgadną, dokąd płyną?

Docieką i odgadną niekiedy, ale ci tylko, którzy przez powłokę słów wzrokiem intuicyi zdolni są przejrzeć ukryte pod nią głębie. Poeta dramatyczny, dążący do uzewnętrznienia wewnętrznej treści swych natchnień, nie może pozostawić bez realnej ekspressyi najistotniejszej jej strony; dlatego potrzebuje współdziałania aktora, który, przy pomocy odpowiednych intonacyi i gestów oddaje to, co w słowie jest niedopowiedziane. Skoro życie wewnętrzne duszy osiąga najwyższe natężenie, intonacya zwykłej mowy nie wystarcza do wyrażenia jego płynnej zawartości, wtedy zjawia się ton muzyczny i mowa przechodzi w śpiew. W taki sposób zapewne powstały wszystkie samorodne pieśni ludowe. Lud wyśpiewuje zawsze wewnętrzne poruszenia swej duszy, gdyż płyną one z owych jej głębin, które ani w pojęciu nie mogą być uświadomione, ani w słowie nie dadzą się całkowicie wyrazić.

Tutaj znajdujemy wyjaśnienie, dlaczego myty i podania ludowe tak mało nadają się do dramatu, posługujące się tylko słowem poetyckiem. Nie starczy ono dla oddania realnego całej ich treści wewnętrznej, która może być tylko odczuta idealnie przez intuicyę, lub też uzewnętrzniona realnie w tonach muzyki. Takie uzewnętrznie-

nie osiągnęła ona niegdyś w klasycznej tragedyi greckiej, zrodzonej z pieśni religijnych, a za dni naszych w dramacie wagnerewskim, poczętym w łonie nowożytnej muzyki symfonicznej. O ile ta ostatnia prześcignęła swem bogactwem ofiarne chóry greckie, o tyle dramaty Wagnera muzyczną swą stroną przewyższają arcydzieła Eschylosa i Sofoklesa.

Ale może ktoś powiedzieć: przecież i obecna opera nasza powstała wedle wzorów tragedyi starogreckiej, dlaczego nie ma ona posiadać tych samych środków ekspressyi? W odpowiedzi powołam się na to, co wyżej powiedziałem o braku prawdziwej poezyi w większości kompozycyi operowych. Muzyka jest w nich tylko sztuką, sztuką efektów i popisów wirtuozowskich. Taki pogląd na nią, jako określenie jej istoty wewnętrznej, sformułował nawet teoretycznie jeden ze znakomitszych znawców i obrońców nowożytnej epery, słynny krytyk wiedeński Hanslick (Vom musikalisch-Schönen, Leipzig, 1896). Ten pogląd trafia w sam rdzeń rzeczy, o ile dotycze muzyki operowej, w której istotnie ton muzyczny nie jest wcale spotęgowanym wyrazem stanów i nastrojów duszy, lecz czynnikiem sztuki, przeznaczonej wyłącznie do zadowolenia wyrafinowanych smakoszów estetycznych.

Mając przedewszystkiem ten cel na widoku, kompozytorowie operowi nie kusili się nawet o podejmowanie tematów o głębszej treści duchowej, brali zwykle przedmioty, mogące im dostarczyć pola do nagromadzenia jak największej ilości wszelkich możliwych i niemożliwych efektów i popisów wirtuozowskich. A jednak skoro zdarzyło się, że prawdziwy geniusz muzyczny w formie opery wcielił jakiś głęboki i poważny motyw, wysnuty z podań ludowych, wtedy powstawały takie arcydzieła, jak «Don Juan», lub «Wolny Strzelec», w których najgłębsze tajniki duszy ludzkiej przedziwnie wyraziste znalazły uzewnętrznienia.

To, co było tylko genialnym przebłyskiem w muzycznej twórczości Mozarta i Webera, stało się pełnem i trwa-

nem światłem w płodach geniuszu wagnerowskiego. Dzięki wyjątkowej wszechstronności swego umysłu i swej natury twórczej, Wagner zdołał wniknąć w najgłębszą istotę mytów pierwotnych i odtworzył je artystycznie w całem ich bogactwie wewnętrznem. Nie zapatrywał się na nie (jak wielu współczesnych poetów), jako na ciekawe osobliwości, lub środki zewnętrznej ornamentyki poetyckiej, lecz widział w nich wielkie zbiorniki prawd duchowych, nagromadzonych w ciągu wieków i ujętych w bardzo proste zarysy. Prostota tych zarysów umożliwiła skupienie zawartej w nich treści w ramach jednolitych i zwartych kompozycyi dramatycznych, w których wystąpiły postaci typowe, o szerokim ogólno-ludzkim pokroju, wolne od tych niezliczonych rysów konwencyonalnych, któremi rzeczywistość powszedniego lub historycznego bytu przyodziewa, a czasami zupełnie pokrywa wewnętrzną istotę człowieczeństwa.

Wydobyć na jaw tę nieuchwytną w życiu realnem istotę człowieczeństwa, uzewnętrznić ją jak najzupełniej w jej postaci zmysłowej i czynach konkretnych, w jej życiu świadomem i życiu bezwiednem: oto było zadanie, jakie sobie postawił Wagner, powodowany tak wrodzoną intuicyą twórczą, jako też głęboko uzasadnioną teoryą racyonalną. Zadanie to w takim zakresie i w takiej pełni nigdy przez nikogo dotąd nie było podejmowane, bo nigdy przedtem nie zjawiła się indywidualność artystyczna, wszechstronnością swych uzdolnień twórczych mogąca się równać z Wagnerem, choć niewątpliwie niejeden istniał przed nim potężniejszy i wyższy geniusz sztuki.

Jak wyżej zaznaczyłem, twórczość dramatyczna Wagnera była przedewszystkiem wynikiem natchnienia poetycznego, ale oczywiście rozumianego w tym szerokim zakresie, w jakim stale pojęcie poezyi tu bierzemy. Artystyczna realizacya tak pojętych jej natchnień twórczych dokonywa się nietylko przy pomocy słowa, ale przy udziale innych środków ekspressyi; wszelako jasną jest rzeczą,

iż słowo główne między niemi posiada znaczenie, w niem bowiem musi się najprzód ujawnić wszelka świadoma czynność umysłowa, a z takiej tylko może powstać rzeczywisty zamysł dramatyczny.

Jako wynik takiego zamysłu, dramat wagnerowski zwraca się ku nam przedewszystkiem słowną swą osnową, przez którą jedynie możemy uświadomić sobie rozwój jego akcyi i charakterystyki. Kto dla poznania utworów Wagnera, podobnie jak się to zdarza wobec płodów współczesnej opery, słucha tylko ich muzyki i przygląda się wystawie scenicznej, nie troszcząc się o tekst poetycki, postępuje jak ktoś, co, nie rozumiejąc mowy jakiegoś człowieka, chciałby o nim sądzić z intonacyi głosu i z zewnętrznego wyglądu. Wobec większości naszych oper, które nic zgoła nie mają nam do powiedzenia, i w których słowa są tylko podkładem muzyki, takie bierne poddawanie się wrażeniom słuchowym i wzrokowym zupełnie jest wystarczające: wobec dzieł wielkiego myśliciela-poety, w słowie i w tonie zarazem wyrażającego swe głębokie zamysły twórcze, pominięcie któregokolwiek z tych czynników ekspressyi pociąga za sobą nieuchronnie brak zrozumienia i odczucia całości. I oto jest jeden z powodów, dla których utwory Wagnera tak są nieprzystępne dla wielu ludzi, oceniających je wedle zwykłego szablonu operowego. Zamykając dobrowolnie oczy na najistotniejszą ich stronę, tacy krytycy sądzą o nich, jak ślepy o kolorach i wobec tego, przy największej nawet kompetencyi, do zupełnie fałszywych muszą dochodzić wniosków, jak o tem świadczą poglądy wielu przeciwników Wagnera (np. Hanslicka), zdumiewające niekiedy w swojem umyślnem zaślepieniu wobec najjaśniejszych nawet intencyi mistrza.

Kto poetę chce zrozumieć,
Musi kraje jego zwiedzić.

Jak często zapominają o tem krytycy Wagnera! [illegible]wda, że kraje jego nie łatwo są dostępne. Są to, że [illegible]ę

własnych jego słów: «rozległe państwa nocy wszechświatowej»,

»Das weite Reich
Der Welten Nacht»,

dziedzina tajemnic i zagadek życia, gdzie w powłoce słownej rodzi się myśl poetycka, aby na skrzydłach muzyki wzlecieć na niedościgłe dla słowa wyżyny, a przy pomocy wszelkich plastycznych środków sztuki osiągnąć pełną swą realizacyę sceniczną.

Podnosiłem kilkakrotnie ścisłą łączność między różnemi żywiołami twórczości Wagnera. Trzy z nich: słowo, ton i gest, uzupełniają się bezpośrednio, oddając całkowitą treść stanów i nastrojów duszy. Zważmy najprzód stosunek wzajemny dwóch pierwszych.

Ton nie powstaje u Wagnera, jak u absolutnego muzyka, w odosobnieniu od słowa; jest on pełnem rozwinięciem naturalnej intonacyi mowy, więc rodzi się jednocześnie ze słowem, podobnie jak w zwykłej mowie naszej, w której intonacya zjawia się nieodzownie obok artykulacyi. W tym względzie Wagner różni się zasadniczo od ogółu kompozytorów, układających muzykę do gotowych tekstów poetyckich, czy to dramatycznych, czy lirycznych. Ci oddają tylko w tonach ogólny nastrój wyrażonych w mowie uczuć i myśli, jeżeli ten nastrój naprawdę odczuwają, co nie zawsze się zdarza; w wielu razach bowiem ekspressya muzyczna służy tylko za pozór, a istotnym celem jest popis kompozytora ze swym talentem i ze swą sztuką, lub śpiewaka z zaletami swego głosu i jego doskonałego wyrobienia.

U Wagnera wszelkie popisy wirtuozowskie, tak twórcy, jak i wykonawcy, bezwarunkowo są wyłączone; jeden i [illegible]gi muszą mieć jedynie na względzie możliwie pełne w[illegible]żenie różnych stanów duszy, wynikających z przebi[illegible] akcyi dramatycznej. A nie chodzi przy tem tylko o [illegible]ciś ogólny nastrój uczuciowy, lecz o wszelkie te poru[illegible]nia duszy, które w słowach wcale nie mogą być od-

dane, w zwykłej intonacyi mowy zaledwie bywają słabo zaznaczone, a w tonach muzycznych dają się uzewnętrznić w całej swej treści istotnej i we wszelkich jej odcieniach. Ale pamiętać trzeba, że Wagner nie przystosowywał tonów do słów. Takie zadanie stawiał sobie Gluck, który porównywał tekst poetycki do rysunku, a muzykę do barw, mających go wypełniać i ożywiać. Jakkolwiek dość powszechnie poczytują Wagnera za następcę Glucka, w istocie rzeczy obaj ci mistrzowie różnili się zasadniczo tak pobudkami, jak i sposobem tworzenia. U Wagnera nie może być mowy o jakiemkolwiek wypełnianiu poezyi przez muzykę, gdyż, jak wyżej zaznaczyłem, w dramatach jego poezya wypełnia tak dobrze słowa jak i tony; i te, i tamte są zarówno organami kształtującej siły natchnienia poetyckiego, jak się ono objawiło w odrębnej indywidualności twórczej Wagnera.

Słowo wyraża uświadomioną myśl poety. Ale świadome jej objawy, idee, pojęcia i wyobrażenia unoszą się tylko na jej powierzchni, jako stałe skupienia i wyciągi wrażeń, a w głębi wrą ukryte bezwiedne jej prądy, nad któremi (że użyję tu raz jeszcze wyrażenia Mickiewicza), «drży słowo, jak ziemia pod połkniętą niewidzialną rzeką». Te drżenie, tylko intuicyą dające się odczuć w słowach wielkich poetów, występuje w tonach muzycznych, jako realne i potężne zjawisko, przez które uzewnętrznia się najskrytsza treść duszy. Ton zawiera się niejako potencyonalnie w słowie, o ile to unosi się istotnie ponad głębią, wrzącą całą pełnią życia duchowego.

Muzyczna strona twórczości Wagnera była nie czem innem, jak wydobyciem siły czynnej z ukrytych zasobów owej energii potencyalnej słowa. Sformułowana w słowach jego myśl poetycka już w głębi jego duszy unosiła s[illegible] na falach muzyki. Chodziło o to, aby te wewnętrzne fa[illegible]ra-nia duszy ujawnić na zewnątrz w całej niezmierne[illegible]ch potędze i nieskończonem urozmaiceniu. Ku temu c[illegible]wi zwrócona była wyłącznie działalność Wagnera na [illegible]lu

muzyki i wszystkie owe udoskonalenia techniczne, przez które wiecznotrwałe w dziejach jej zdobył sobie stanowisko.

Właściwy Wagnerowi odrębny sposób zastosowania środków muzycznych nie wynikał z jego samowoli twórczej, lecz stanowił nieuchronną konsekwencyę tych zadań dramatycznych, które sobie postawił i do których urzeczywistnienia przez całe życie z niezłomną dążył wytrwałością. Niezrozumienie lub umyślne zapoznawanie tych dążeń mistrza prowadziło do najfałszywszych sądów o różnych pierwiastkach jego twórczości. Przedewszystkiem o sposobie zastosowania przezeń melodyi, jako głównego środka ekspressyi muzycznej. Cóż zwyczajniejszego, jak czyniony Wagnerowi zarzut braku melodyi, lub też niedostatecznego wykończenia i zaokrąglenia w poszczególnych ustępach? A jednak każdy człowiek, obdarzony jakiem takiem uchem muzykalnem, przy powierzchownem nawet słuchaniu dzieł Wagnera, musi zauważyć w nich mnóstwo pięknych i niezmiernie oryginalnych melodyi; tylko, że istotnie rzadko kiedy występują one w pełnem rozwinięciu, jako skończone w sobie całości muzyczne.

Ażeby wyjaśnić sobie tę zasadniczą ich właściwość, pamiętajmy o tem, iż muzyka Wagnera nie jest przystosowaną do słów, lecz razem z niemi poczęła się bezpośrednio z dążności do zupełnego uzewnętrznienia dramatycznych zamysłów poety. Wobec tego czemże są jej melodye? Rozwinięciem naturalnej intonacyi mowy, a dokładniej mówiąc, przeniesiem jej z dziedziny codziennej rzeczywistości w idealną dziedzinę sztuki, gdzie wszystkie jej dźwięki osiągają pełną swą wyrazistość w ściśle określ^nej postaci tonów muzycznych i rozlicznych ich połączeń. W tworzone na tej drodze melodye czyż mogą stanowić za krąglone całości? Oczywiście, iż nie. Podobnie jak tow zyszące im słowa i gesty, są one tylko fragmentem dı matu, rozgrywającego się realnie przed obliczem widza i ıchacza. Tem się właśnie różnią dramatyczne melodye

od lirycznych; te wyrażają odrębne stany duszy, tamte — szereg stanów, jak najściślej z sobą złączonych.

Jeżeli w operach naszych spotykamy różne «kawałki» i numera muzyczne; arye, duety i t. p., świadczy to wymownie, że nie mają one nic wspólnego z prawdziwą dramatycznością. Właściwie mówiąc, opera, (jak wskazuje sama jej nazwa, będąca pierwszym przypadkiem liczby mnogiej od łacińskiego rzeczownika «opus», dzieło), jest nie czem innem, jak szeregiem utworów muzycznych, mechanicznie w jedną całość złączonych. Tekst jej poetycki i akcya dramatyczna są to niby wątłe nici, na które nawlekają się czasem perły i korale, a najczęściej szklane paciorki.

Oczywiście nie mówię tu o płodach genialnej twórczości. Mozart i Weber z owych luźnych fragmentów umieli tworzyć wspaniałe całości dramatyczne, ale mogli im dać tylko idealną jedność, niezmiernie daleką od konkretnej realizacyi.

Taką realizacyę osiągnął Wagner przez swoje melodye wraz ze słowami, snujące się nieprzerwanym wątkiem z konsekwentnego rozwoju akcyi dramatycznej. Są one uzewnętrznieniem tej falującej powierzchni życia duchowego, na której unoszą się ustalone w słowach świadome jego stany, pojęcia, idee, wyobrażenia. Te ostatnie mogą się pojawiać w większej lub mniejszej liczbie na melodyjnych falach. Tam, gdzie przemaga refleksyjna dążność umysłu, będące jej wyrazem słowa tak blizko po sobie następują, iż w znacznej części pokrywają falistą powierzchnię melodyi, która wtedy staje się melopeą rytmiczną, złożoną z tonów mniej lub więcej pełnych, odpowiednio do różnego natężenia uzewnętrznionych przez nie uczuciowych poruszeń duszy. Skoro te osiągną znaczną przewagę nad [illegible]a-nami refleksyjnymi, powstaje wewnętrzny nastrój u[illegible]ć, który w tonach jedynie może być na zewnątrz wyraż[illegible]y; wtedy fala melodyjna wylewa się swobodnie szer[illegible]m strumieniem, lub gwałtowną kaskadą, unosząc na [illegible]ej

powierzchni słowa poetyckie, rozciągnięte w pełnych śpiewnych tonach.

Istnienie fal świadczy o ukrytych pod niemi głębiach. Są to owe tajemne głębie duszy, w których wrą nieustannie prądy uczuciowe, częściowo tylko ujawniające się na powierzchni w dźwiękach słów i towarzyszącej im intonacyi śpiewnej. Pełne uzewnętrznienie owych prądów uczuciowych możliwe jest tylko za pośrednictwem tonów zjednoczonych w harmonii muzycznej, a najdoskonalszym organem tej ostatniej jest orkiestra.

Wiadomo, jak doniosłe znaczenie posiada orkiestra w poetycko-muzycznej twórczości Wagnera i jak wielkie osiągnęła w niej spotęgowanie swej ekspressyi przez udoskonalone środki instrumentacyi. Ale rola jej w dramacie wagnerowskim inna jest zupełnie, aniżeli w kompozycyach symfonicznych i operowych. W muzyce symfonicznej wyraża ona złożone bardzo stany i nastroje duszy w całem ich bogactwie i potędze, ale w nader nieokreślonoj ich treści. W operze orkiestra, podobnie jak inne czynniki muzyczne, pozostaje w bardzo luźnym związku z przebiegiem akcyi dramatycznej, lub też pozbawiona jest wszelkiej z nią łączności i służy tylko, jako jeden więcej środek wywołania mniej lub więcej efektownych wrażeń, bądź to przez swój akompaniament do popisów wokalnych, bądź też przez samoistne swe występy we fragmentach absolutnej muzyki instrumentalnej.

Odmienne znaczenie posiada orkiestra w dramacie wagnerowskim. Wprawdzie i tutaj towarzyszy ona wciąż śpiewanej głosem ludzkim melodyi i podtrzymuje ją przez swój harmonijny akompaniament, ale nie jest li tylko muzyczną podstawą melodyi, lecz zawiera w sobie motywy ·chologiczne stanów duszy, wyrażonych w tonach i sło-ch śpiewu. W tym ostatnim swym charakterze orkie-a posiada swoje uprawnienie w całokształcie dramaty-ego przedstawienia, jako jeden z najważniejszych jego ·nników. W dramacie czytanym tylko pośrednio przez

pojęcie oderwane i uczuciową intuicyę uświadamiamy sobie ogólny przebieg akcyi i towarzyszących jej procesów duchowych; dramat słowny w przedstawieniu scenicznem uprzytomnia nam bezpośrednio stany duchowe działających osób, w intonacyi i gestykulacyi gry aktorskiej, ale nie ma możności uzewnętrznienia całkowicie ich życia duchowego; dramat wagnerowski nietylko w melodyach i melopeach muzycznych swego dyalogu rozwija całą pełnię towarzyszącej słowom intonacyi, lecz nadto w swej harmonii orkiestralnej pozwala nam odczuć takie głębie życia wewnętrznego, które w żadnem słowie i w żadnej intonacyi ujawnione być nie mogą.

Orkiestra służy tu przedewszystkiem do spotęgowania i uzupełnienia naturalnej ekspressyi ruchów. W tej ostatniej znajdują uzewnętrznienie pewne odcienie nastroju wewnętrznego, niedające się wypowiedzieć w mowie głosowej. Ale owa ekspressya ruchu, jakkolwiek może być bardzo wyrazista, ograniczona jest wielce w swym zakresie — towarzyszące jej rytmicznie dźwięki instrumentów muzycznych, ustalając poszczególne jej objawy i umożliwiając rozliczne ich połączenia, przez to samo rozszerzają ogromnie jej zakres pierwotny. Jako przykład wymowny, wspomnijmy tu instrumentalną muzykę taneczną. W swej elementarnej, grubej postaci służy ona tylko do utrwalenia rytmiki ruchów, i w bardzo małym stopniu uzupełnia ich ekspressyę, ale w swym wyższym rozwoju stać się może rzeczniczką najpotężniejszych i najwznioślejszych uczuć ludzkich. Jakiż to bezmiar treści uczuciowej zawiera się w mazurach i polonezach Chopina!

Wyobraźmy sobie treść poloneza szopenowskiego uzewnętrznioną całkowicie w ruchach jakichś imaginacyjnych postaci. Otrzymamy wtedy obraz potężny akcyi dram[illegible]cznej. Owe objawy męskiej energii i dzielności, k[illegible] zarodkowo i konwencyonalnie ujawniają się w zama[illegible]stych gestach tańca polskiego, rozwinięte w tej rea[illegible] pełni i prawdzie ruchu, w jakiej je odczuł genialny [illegible]

zyk, zamieniają się na dzielne czyny i heroiczne walki, mogące stanowić osnowę najwznioślejszego dramatu.

Owóż akcya dramatów wagnerowskich jest właśnie taką widomą realizacyą zawartych w muzyce instrumentalnej stanów i nastrojów duszy. Wagner widział początek gestykulacyi dramatycznej w pierwotnych tańcach ludowych, które, jak wiadomo, nie były tylko pustą rozrywką, lecz posiadały niezmiernie poważne i doniosłe znaczenie, jako uzewnętrznienie w ruchach najgłębszych uczuć duszy ludzkiej: religijnych, wojennych i miłosnych. Wszakże tragedya grecka zrodziła się ze śpiewów i tańców obrzędowych na cześć Dyoniza. Ślad tego jej pochodzenia zachował się na zawsze w nazwie orkiestry, która pochodzi od greckiego słowa ὀρχέομαι, tańczę, a służyła dla oznaczenia miejsca, gdzie chór tragiczny wykonywał swe śpiewy i ruchy taneczne.

Nowożytna nasza orkiestra instrumentalna zastąpiła miejsce chóru greckiej tragedyi, ale tem się od niego różni, że występuje nie w przerwach, lecz towarzyszy nieustannie jej rozwojowi na scenie. Tak pojęta i zastosowana przez Wagnera skupia ona w sobie całą treść wewnętrzną ruchu dramatycznego, który w ścisłym z nią związku rozwija się rytmicznie w gestach, pozach i mimicznej grze twarzy, niby kolosalny taniec o nieskończenie bogatej i urozmaiconej ekspressyi. Tak więc, podobnie jak słowo łączy się z melodyą, ruch związany jest z harmonią; ponieważ zaś melodya jest tylko powierzchnią harmonijnych głębi, więc wszystkie te czynniki dramatyczne, najściślej są z sobą zjednoczone i mają jako wspólne zadanie pełne uzewnętrznienie wewnętrznej treści dramatu.

Ale ta ostatnia nie znajduje jeszcze całkowitego wyra[illegible] w słowie, tonie i ruchu. Są takie poruszenia duszy lu[illegible]kiej, które w żadnym z tych środków ekspressyi nie m[illegible]ą się ujawnić. Są to przeróżne myśli i uczucia, stanowi[illegible]e niejako podkład danego nastroju psychicznego, ukryte[illegible] w niedostępnych głębiach duszy, jako przez pół świa-

dome lub całkiem bezwiedne jego pobudki. W jaki sposób mogą one być uzewnętrznione? Staje się to możliwem przy pomocy orkiestry, i to jest trzecie i najważniejsze jej zadanie w dramacie wagnerowskim. Dzięki bogactwu swej wielogłosowej wymowy, tak ogromnie jeszcze przez Wagnera pomnożonej, orkiestra zdolna jest oddać niezmiernie złożone stany duszy w ich najrozmaitszych powikłaniach, zmianach i przeobrażeniach. Takie zadanie spełnia ona już w absolutnej symfonii instrumentalnej.

Ale u Wagnera musiało ono być rozwiązane w odmienny sposób, w duchu czysto dramatycznym. Orkiestra wagnerowska nie przestaje nigdy być organem dramatu, jednym ze środków pełnej jego realizacyi. W tym charakterze swoim musi ona uwydatnić nietyle nastrój uczuć, ile poszczególne jego składniki, czyli różne motywy uczuciowe w ich wzajemnych stosunkach i kolizyach.

I oto jest istotne źródło owych słynnych wagnerowskich «leitmotivów», które tyle napsuły krwi różnym zawziętym przeciwnikom mistrza. Wagner nie wymyślił ich samowolnie, lecz doszedł do nich na drodze konsekwentnego rozwoju dążeń twórczych. Co więcej, nie pierwszy on ich używał. Od wieków były one stosowane w muzyce, tylko nigdy w takiej pełni i z taką konsekwencyą, jak u Wagnera, bo nigdy przed nim muzyka nie znalazła tak szerokiego zastosowania w charakterystyce dramatycznej, ku czemu głównie służą owe motywy przewodnie. Są to bowiem charakterystyczne tematy melodyjne, odpowiadające różnym wrażeniom i stanom psychicznym, które stanowią wątek dramatycznej osnowy. W owych niezliczonych połączeniach i przekształceniach harmonijnych tworzą one niezmiernie spoistą tkankę muzyczną, która przenika i ogarnia cały dramat, nadając doskonałe skup[illegible]nie wszystkim składowym jego pierwiastkom. Jest to [illegible]by tkanka nerwowa organizmu dramatycznego, sięgają[illegible] do najgłębszych jego pokładów i rozciągająca się do n[illegible]alszych jego kończyn zewnętrznych.

Z innego względu, posługując się rozwiniętą już przedtem przenośnią, możemy porównać «leitmotivy» do prądów melodyjnych, krążącej wciąż w płynnej masie muzyki wagnerowskiej — podobnie jak odpowiadające im stany psychiczne krążą nieustannie w uzewnętrznionem przez muzykę życiu duchowem. Jak owe stany duszy — wrażenia, uczucia, myśli, bądź to kryją się w bezdennych głębinach, bądź ujawniają się w świadomem jej życiu, tak samo charakteryzujące je motywy muzyczne wznoszą się wciąż z głębin orkiestralnej harmonii, występują na jej powierzchni w śpiewnych melodyach lub melopeach dyalogu dramatycznego, poczem znów pogrążają się w nurtach harmonijnych, aby tam najrozmaitszym ulegać przemianom w połączeniach, modyfikacyach i starciach wzajemnych. Takim sposobem utrzymuje się nieustanny ruch fal muzycznych, odpowiadający jak najściślej wewnętrznemu ruchowi życia dramatycznego, które z zewnętrznej swej strony rozwija się przed nami w słowach i intonacyach dyalogu, oraz w rozlicznych poruszeniach akcyi scenicznej.

Oczywiście między zewnętrznymi i wewnętrznymi czynnikami, między głębią a powierzchnią, nieustanne jest oddziaływanie. I tak np. nastrój uczuciowy danej sytuacyi dramatycznej, ujawniający się w mniej lub więcej wyraźnej i pełnej melodyi dyalogu, w dalszem rozwinięciu akcyi ustępuje z powierzchni życia świadomego, kryje się w głębi duszy i stamtąd pośrednio tylko oddziaływa na przebieg innej jakiejś sytuacyi, w której na pierwszy plan występuje odmienny stan uczuć. Wtedy melodya poprzednia staje się tylko motywem, brzmiącym z mniejszą lub większą wyrazistością w orkiestrze, podczas kiedy w śpiewie rozwija się znów melodya, odpowiadająca zmienionemu nastrojowi duszy. Ta ostatnia z kolei przejść może również w stan motywu, a pierwsza może wystąpić znów na powierzchnię dyalogu w pełnem swem rozwinięciu. W innym razie jakiś stan duszy pojawia się naprzód jako

słabe, nieokreślone przeczucie, lub przez pół bezwiedne pragnienie, następnie coraz wyraźniej się uświadamia, coraz potężniej się rozwija, aż w końcu owłada zupełnie całem jestestwem danej postaci dramatycznej. Wszystkie podobne przejścia jak najdokładniej mogą być oddane w stopniowem rozwinięciu motywu muzycznego, począwszy od dostrzegalnego ledwie współbrzmienia w orkiestrze aż do opanowania przezeń wszelkich jej środków instrumentalnych wraz z wokalnemi środkami dyalogu muzyczno-dramatycznego.

To nieustanne przelewanie się motywów melodyjnych, te ciągłe ich przejścia z orkiestry do śpiewu i ze śpiewu do orkiestry, wytwarzają to, co Wagner nazwał melodyą nieskończoną (unendliche Melodie), gdyż istotnie ciągnie się ona nieprzerwanem pasmem wzdłuż całej kompozycyi dramatycznej. Podobnie jak i inne właściwości dramatu wagnerowskiego, i ta dała powód do licznych zarzutów. Hanslick określił ją jako podniesioną do zasady nieforemność, przyczem oczywiście miał na myśli konwencyonalne formy operowych aryi i duetów, które, jak to wyżej widzieliśmy, żadną miarą nie dają się pogodzić z zasadniczym charakterem twórczości Wagnera. Ta mniemana nieforemność, z punktu widzenia całokształtu dramatycznych jego kompozycyi, przedstawia się właśnie jako najdoskonalsze wykończenie ich formalne.

Jeszcze ważniejsze zarzuty czyniono zastosowaniu poszczególnych «leitmotivów» wagnerowskich. Niektórzy krytycy przypisywali im tylko znaczenie środków mechanicznych dla utrwalenia w pamięci słuchaczy odpowiednych wrażeń. Rubinstein nazwał je etykietami, przylepionemi do osób i sytuacyi. Co prawda, niektórzy wagnerzyści wywołali poniekąd te zarzuty przez pedantyczne wylicza e właściwych poszczególnym utworom motywów, z któr h każdy przytem otrzymuje odrębną nazwę. Daje to l-kiem fałszywe pojęcie o ich znaczeniu i wygląda isto e na jakiś system mnemoniki muzycznej, wyłączającej w l-

kie swobodne natchnienie twórcze. W istocie rzeczy zaś motywy wagnerowskie nic nie mają wspólnego z takim pedantycznym systemem. Mają one zadanie oddziaływać nie na pamięć, lecz na wrażliwość uczuciową słuchaczy. Nie chodzi o to, co dany motyw przypomina, lecz jaki nastrój pobudza w duszy. A nastrój ten z natury rzeczy nie może mieć ściśle określonego charakteru, gdyż ten ostatni właściwy jest tylko stanom psychicznym, w słowach znajdującym wyraz zewnętrzny i przez nie wywołanym.

Muzyka wagnerowska, jakkolwiek dosięga najdalszych granic naturalnej ekspressyi tonów, nigdy poza te granice nie przechodzi, i nie wkracza w atrybucye słowa. Zważmy, że Wagner mniej, aniżeli każdy inny muzyk, miał powodów do takiego nadużywania środków swej sztuki, posiadając bowiem do swego rozporządzenia, obok tonu muzycznego, słowo poetyckie i akcyę sceniczną, mógł w nich z całą swobodą wyrazić i odtworzyć to, co w muzyce oddanem być nie mogło.

Właściwe dramatowi wagnerowskiemu i podnoszone nieraz w ciągu powyższych uwag skupienie tych trzech środków ekspressyi: słowa, tonu i ruchu, daje każdemu z nich możność utrzymania się w przyrodzonych swoich granicach, wszystkie bowiem uzupełniają się nawzajem, bezpośrednio jeden w drugi przechodzą. Tam, gdzie kończy się władza słowa i ruchu, ton muzyczny obejmuje swe panowanie i daje nam odczuć to co niewidzialne i niepoznawalne w naszem życiu duchowem. Ponieważ zaś żywioły, niedostępne dla oka i pojęcia, przemagające mają w niem znaczenie, nie dziw więc, że, skoro chodzi o pełne ujawnienie wewnętrznej jego treści, skupione w harmonii instrumentalnej, tony muzyczne na pierwszy plan występ ą wśród innych środków ekspressyi. Stąd wielka rola, j ą w dramacie wagnerowskim odgrywa orkiestra w swym p rójnym charakterze: jako podstawa wysnutej z intonac słów melodyi, jako utrwalenie, a zarazem interpretac muzyczna rytmiki ruchu dramatycznego, wreszcie

jako ujawnienie owych głęboko ukrytych prądów duszy, w których wszelkie zewnętrzne jej objawy biorą swój początek, ale które w żadnym z nich nie dają się całkowicie wyrazić.

Harmonia orkiestralna w utworach Wagnera, jak powietrze, zapełnia wszystkie puste miejsca akcyi dyalogu. Obecność owego powietrza, będącego wewnętrznem tchnieniem ujawnionej na zewnątrz w słowie i ruchu duszy dramatycznej — odgadujemy intuicyą uczuciową w dramacie czysto słownym, bądź czytanym, bądź rozgrywającym się na scenie; w dramacie wagnerowskim odczuwamy je bezpośrednio w łagodnych jego powiewach, w jego wichrach gwałtownych i huraganach straszliwych.

Na tem polega pełna realizacya wewnętrznej strony natchnienia poetyckiego, t. j. owego nastroju uczuć, na tle którego rozwija się w wyobraźni poety idealna wizya zjawisk i kształtów życia. Ale i zewnętrzna strona owej wizyi jakże wspaniale w całej plastyce i wyrazistości swych zarysów urzeczywistniona została w twórczości Wagnera. Mówiliśmy już wyżej o znaczeniu ruchu w dramacie wagnerowskim, utrwalonego i określonego rytmicznie przez muzykę — nie mniej doniosłe posiadają w nim znaczenie, rozwijające się w osnowie akcyi dramatycznej, lub służące jej za tło, obrazy życia i przyrody. Najzawziętsi nawet przeciwnicy mistrza nie mogą utaić podziwu wobec nadzwyczajnej potęgi jego malarskiej i plastycznej wyobraźni. Nordau utrzymuje, że był on stworzony na wielkiego malarza, Hanslick nazywa go najgenialniejszym na świecie reżyserem teatralnym. Istotnie żaden dramaturg, od najdawniejszych i najnowszych czasów, nie dorównał Wagnerowi poczuciem plastyki teatralnej, ani obfitością szeroko pomyślanych a rozwiniętych aż o najdrobniejszych szczegółów sytuacyi scenicznych, k. e naprzemian ujmują wdziękiem i porywają wzniosłą ś ą siłą lub budzą przerażenie surowe swą grozą tragiczn

Każda sytuacya dramatu wagnerowskiego twc y

skończony w sobie obraz, na którym wszystkie występujące osoby ułożone są w grupy malownicze, pełne wyrazu. Takim sposobem przebieg akcyi na scenie daje nam szereg obrazów, rozwijających się w nieprzerwanym ciągu z wątku osnowy dramatycznej. Porównajmy z tem sytuacye sceniczne naszych oper, w których ruch i układ na scenie pozostawione rutynie reżyserskiej, lub, co gorsza, samowoli aktorskiej, w których śpiewacy występują naprzód sceny lub ustawiają się na niej szeregiem dla odśpiewania swych popisowych aryi, duetów, kwartetów itp., a przytem wykonywują ruchy, mające tylko na celu ułatwienie im popisów wokalnych, które wogóle poczytują za jedyne i istotne swe zadanie. Przyznać wszakże trzeba, że ostatniemi czasy w przedstawieniach operowych znaczne zaszły zmiany, wymagania konsekwencyi dramatycznej i prawdy życiowej nierównie więcej bywają w niej uwzględniane. Ale komu to zawdzięczać należy, jeżli nie Wagnerowi, który, mimo wszelkich opozycyi i protestów, nieobliczony wpływ wywarł na rozwój współczesnej sztuki teatralnej?

Podobnie jak wysnute z wątku akcyi sytuacye i służące im za tło obrazy sceniczne odznaczają się w utworach Wagnera niezrównanie bogatą a pełną poezyi malowniczością. Stanowią one integralną część urzeczywistnionych w tych utworach widzeń poetyckich, a mianowicie najbardziej zewnętrzną ich część, oddziaływającą bezpośrednio na zmysł wzroku. Są one krańcowem przeciwieństwem natchnień muzycznych, w których najgłębsze wewnętrzne tajniki duszy za pośrednictwem wrażeń słuchowych tak potężnie wstrząsają całem naszem jestestwem.

Autorowie dramatyczni, tak w dramatach literackich, ja i operowych, pozostawiają zazwyczaj tę zewnętrzną, ob ızową stronę swych dzieł na łasce reżyseryi teatralne poprzestając na ogólnych w tym względzie wskazó kach. I w dawniejszych wzorach dramaturgii nowoży nej nie należała ona do całokształtu kompozycyi poe-

tyckiej. W tragedyi francuskiej tło sceniczne, z powodu reguły trzech jedności, żadnego zgoła nie posiadało znaczenia, w dramacie Szekspirowskim pozostawione było w zupełności wyobraźni widzów; wreszcie w przedstawieniach operowych polega na rozwinięciu mniej lub więcej świetnych efektów dekoracyjnych.

Sama ta nazwa dekoracyi, stosowana wogóle do zewnętrznych obrazów scenicznych, określa dobitnie podrzędną ich rolę w całokształcie przedstawienia dramatycznego, raczej jako jego ozdoby, aniżeli uzupełnienia i pełnego rozwinięcia. Owóż u Wagnera owe tak zwane dekoracye, wraz całym ogółem zewnętrznych warunków scenicznych stanowiły bezpośrednie odbicie pewnej strony twórczego zamysłu, były ostatnią fazą jego realizacyi, jako nieodzowne tło obrazowe wysnutej z niego akcyi dramatycznej. To też Wagner przywiązywał niezmiernie wielką wagę do artystycznego wykonania swoich obrazów scenicznych, żądał, aby one były dziełem nie partaczy rzemieślniczych, lecz prawdziwych artystów i skoro znajdował po temu możność, powoływał ich do współudziału w pracy nad urzeczywistnieniem swych rozległych zamysłów dramatycznych.

Ale wszechstronne i pełne urzeczywistnienie tych zamymysłów, we wszystkich i szczegółach i zastosowaniach, począwszy od najgłębszych drgnień życia duchowego w słowach i tonach, aż do najbardziej zewnętrznych jego objawów w obrazach i kształtach — jest całkowicie i wyłącznie dziełem samego mistrza. Jego współdziałacze i współpracownicy, tak w jednym: muzyczno-poetyckim, jak w drugim: plastyczno-malarskim zakresie, byli tylko wiernymi wykonawcami gotowych pomysłów, które, zrodzone w jego wszechobejmującej wyobraźni, przeniknięte gorącem j go uczuciem i myślą rozległą, mogły być w pełni zrea o-wane jedynie pod bezpośrednim kierunkiem jego o-tężnej i wytrwałej woli twórczej.

Autorowie dramatów literackich i operowych są t ko

w części twórcami swych dzieł, mianowicie ich tekstów słownych lub partycyi muzycznych, podczas kiedy cała sceniczna ich strona w znacznej mierze jest dziełem aktorów i kierowników teatralnych. Dramaty Wagnera w całości swej i we wszystkich swych szczegółach wyłączną są jego własnością. Dlatego też nie może on być poczytywany ani za pisarza dramatycznego, ani za muzyka dramatycznego, lecz winien być nazwany dramaturgiem w najpełniejszem znaczeniu tego słowa, albo też dramatycznym poetą-artystą, który wysnuwał swe zamysły poetyckie z samorodnego natchnienia twórczego, a urzeczywistnił je przy udziale wszelkich środków, dostarczanych przez sztukę współczesną.

Wspomnijmy, że dwaj najwięksi mistrze nowożytnej dramaturgii: Szekspir i Molière, nie byli również literatami, lecz rozwijali swą działalność twórczą w bezpośrednim związku z rzeczywistością sceniczną, jako aktorzy i kierownicy teatrów. Owóż i Wagner był przedewszystkiem mistrzem sztuki teatralnej, pojętej przezeń w najszerszym jej zakresie i w najwyższych jej zadaniach. Dzięki wyjątkowej wszechstronności swych uzdolnień twórczych, pomnożył on nieskończenie jej środki artystyczne przez potężny czynnik ekspressyi muzycznej i udoskonaloną plastykę scenicznego obrazowania, a dzięki swej rozległej i głębokiej myśli mógł podjąć dzieło jej reformy zasadniczej, mającej ją wznieść na nieznane dotąd wyżyny.



Teatr w Bayreuth i jego znaczenie.

W nader malowniczej okolicy Bawaryi Północnej, na pochyłości lesistego wzgórza, w pobliżu niewielkiego miasta, wznosi się obszerna, dość dziwacznych i wcale niepięknych kształtów budowla, otoczona skromnym ogrodem, po za którym rozciągają się pola, łąki i lasy, ograniczone na krańcach widnokręgu siniejącemi w oddali pasmami gór.

Jest to słynny teatr wagnerowski w Bayreuth, a raczej pod Bayreuth, gdyż, jak wyżej wspomniano, stoi on po za miastem w czysto wiejskiem otoczeniu. Już samo to ustronne jego położenie czyni go bardzo szczególnem zjawiskiem w naszych czasach, nacechowanych taką ogromną przewagą życia wielkomiejskiego, skupiającego w swym obrębie wszelkie wybitniejsze objawy kultury materyalnej i duchowej. Jeszcze większą osobliwością jest pociągający urok, wywierany przez niego właśnie na najbardziej wyrafinowanych i przerafinowanych wychowańców współczesnej naszej kultury.

Przedstawienia bayreuckie, powtarzane w jednorocznych, niekiedy kilkoletnich odstępach czasu, w ciagu dwóch miesięcy lata — lipca i sierpnia — ściągają lo ustronnej mieściny bawarskiej różnobarwny i różnoj y-czny tłum, złożony z przedstawicieli całego prawie uc ri-lizowanego świata. W hotelach wre ruch ożywiony; na ulicach przesuwają się liczne postacie modnych elegar w

i elegantek, dobrze urodzonych arystokratów i dobrze ozłoconych plutokratów. Nie brak też przedstawicieli świata intelektualnego i artystycznego. Twarze myślące, nerwowe, pełne wyrafinowania, wymęczone nadmiarem myśli, wrażeń i uczuć przewijają się wciąż przed oczyma bacznego spostrzegacza.

Około godziny 3 popołudniu, czyli na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia, wzdłuż pięknej alei, wiodącej od miasta do teatru, pojawiają się długim szeregiem powozy, pełne strojnych pań i panów. Istne corso elegancyi i wytworności wielkoświatowej. Z boku, na chodnikach snuje się niemniej długi szereg pieszych wędrowców, podążających z wyrazem żywego podniecenia na twarzach, do świątyni wagnerowskiej sztuki. Po obu stronach ulicy szpalery rozciekawionych gapiów, wytrzeszczających chciwie oczy na ten korowód rozentuzyazmowanych, roznerwowanych lub rozbawionych wagnerzystów. Zaiste, jest na co patrzeć! Takie skupienie wykwintu, elegancyi i wyrafinowania tylko w najbardziej renomowanych zbiornikach śmietanki europejskiej daje się widzieć.

Otoczenie teatru przed rozpoczęciem przedstawienia i w długich przerwach międzyaktowych nie mniej ciekawy ukazuje widok. Publiczność wysypuje się tłumnie z licznych drzwi budynku teatralnego, zapełnia otaczające go obszerne place, lub rozprasza się po ulicach ogrodu, po drogach i ścieżkach, wijących się wśród pól przyległych. Można wtedy oglądać ciekawy kontrast elegancyi i prostoty, swobodnej natury i sztucznego wynaturzenia. W pośród falujących łanów zbóż, ozłoconych promieniami zachodzącego słońca, w pośród zielonych grządek jarzyn, rozpościerających się z całą swobodą między ulicami ogrodu, przewijaj., się postaci męskie i niewieście, zdobne wszystkimi cudaıni i dziwami najnowszej mody. To dopiero zbiór kształtóv i barw, wypowiadających wojnę naturze i będących krańcowem jej zaprzeczeniem!

Tak więc publiczność bayreucka składa się przewa-

żnie z ludzi, należących do tak zwanego «dobrego towarzystwa», zebranych tu z całej Europy a podobnych do siebie ze strojów, obyczajów gustu i min. Różnica ich pochodzenia zaznacza się jedynie odrębnością narodowych typów twarzy i narodowych języków. Ten ostatni wzgląd nie stosuje się oczywiście do nielicznej gromadki obecnych tu naszych współrodaków «z towarzystwa», rozmawiających przeważnie między sobą polsko-francuskim żargonem salonowym, i tylko nadwiślańskim akcentem swej francuszczyzny wyróżniających się od rodowitych Paryżan.

Jak widzimy tedy Bayreuth w czasie przedstawień wagnerowskich staje się jednym z owych modnych centrów życia kosmopolitycznego, które w odpowiednich sezonach zapełniają się śmietanką wszecheuropejskiej wytworności. Czy takie było pierwotne jego przeznaczenie? Czy gienialny twórca sceny bayreuckiej takich pragnął mieć widzów i słuchaczów? Bardzo o tem powątpiewać należy. Zaiste nie dla modnych światowców i przerafinowanych wytwornisiów tworzył on swoje dzieła i założył swój teatr — nie dla wystawy modnej elegancyi ustanowił swoje «uroczystości sceniczne».

Nie trzeba nawet zbyt głęboko wnikać w ducha dramatycznej i teatralnej jego reformy, ażeby zrozumieć i uznać ogromną powagę przyświecających jej ideałów artystycznych. Nietylko wykonawcom, lecz i słuchaczom swoich dzieł stawiał Wagner bardzo wysokie wymagania. Od jednych i od drugich żądał zupełnego podporządkowania się sztuce, zapomnienia o sobie i o małostkowych próżnostkach osobistych, wniknięcia w wewnętrzną treść idei i myśli, uplastycznionych w jego utworach. Nie są to warunki, którym zdolni byliby odpowiedzieć eleganci i światowcy, tłumnie śpieszący do Bayreuth na wagnerowskie przedstawienia. Czemże więc pociągają ich owe uroczystości sceniczne, tak sprzeczne z ich naturą istotną i dla odmiennej zupełnie przeznaczone publiczności?

Wyjaśnienie tej zagadki zawiera się w jednem słowie — moda. Bayreuth stał się modnym i stąd w znacznej części wynika dzisiejsze jego powodzenie. Ale skąd teatr wagnerowski doczekał się tego zaszczytu? Odpowiedź na to niełatwa. Moda niezwykła motywować swych upodobań. Jedynym jej motywem — żądza nowości, jedynem prawem — kaprys chwili. Czasem chwyta się ona lada drobnostki i głupstewka, czasem rzeczy poważnej, wzniosłej, a nawet świętej.

Wszelako do pewnego stopnia zmienne jej kaprysy znajdują wyjaśnienie w szczególnych okolicznościach danej chwili. Taką wyjaśniającą okolicznością dla mody bayreuckiej jest niezwykłość i osobliwość teatru wagnerowskiego i uprawianej w nim sztuki. Ten wzgląd szczególnie doniosłe posiada znaczenie dla ludzi współczesnych, którzy, wobec przerażającej pustki duchowej zmateryalizowanego doszczętnie życia, cierpią na chorobliwy głód wrażeń i chciwie pochłaniają wszelkie osobliwe i nadzwyczajne pokarmy, wzbudzające nadzieję chwilowego choćby nasycenia.

Stąd owe dekadentyzmy, impresyonizmy, symbolizmy i t. p. *izmy* «fin de siècle», grasujące tak przeważnie w całej kulturalnej Europie współczesnej.

I wagneryanizm w bardzo znacznej mierze należy do ich liczby. Sztuka wagnerowska tak nowa, niezwykła, różna od tego wszystkiego, co dotąd istniało, wraz ze swą świątynią w Bayreuth, jedyną w swoim rodzaju instytucyą na świecie — obiecuje tyle nadzwyczajnych, a silnych wrażeń, pociąga takim urokiem, jakiegoś egzotyzmu duchowego, iż każdy prawowity modernista z obowiązku stać się musi jej zwolennikiem. Mnóstwo tego rodzaju jej wielbicieli napełnia zawsze teatr bayreucki. Nie mówię, że publiczność beyreucka z nich wyłącznie się składa, ale stanowią oni tak pokaźną jej ilość, iż nadają jej pewien ton zasadniczy, który zaznaczyłem powyżej, jako znamienną jej cechę.

Owóż ów ton, o ile jest wyrazem nastroju, panującego przeważnie w tak zwanem «dobrem towarzystwie» obecnej epoki, wydaje mi się bardzo niezgodnym, a nawet wprost sprzecznym z istotą wagnerowskiej sztuki; szczególniej jak ona się objawia w teatrze bayreuckim, mającym być realizacyą artystycznych ideałów mistrza.

Zobaczymy następnie, na czem głównie polega ta sprzeczność.

II.

Chcąc pojąć należycie znaczenie przedsięwziętej przez Wagnera reformy sztuki teatralnej, należy przedewszystkiem zdać sobie sprawę z tego, czem powinien być i czem jest teatr współczesny.

Czem powinien być? Odpowiedź na to pytanie jasna i niewątpliwa niejednokrotnie była wyrażona w mniej lub więcej pięknych i dobitnych orzeczeniach, podnoszących wysokie zadanie teatru, jego wpływ doniosły, nietylko w kierunku artystycznym, lecz także społecznym, obyczajowym i moralnym. To też powszechnie poczytywany on jest za nader ważną instytucyę cywilizacyjną, podtrzymywany bywa z funduszów państwowych i publicznych, popierany przez najpoważniejsze organy prasy czasowej i najgłębszych myślicieli moralistów.

Ale między tem, co być powinno, a tem, co jest, znaczny zwykle istnieje odstęp. Instytucye społeczne ulegają często przekształceniom i zboczeniom pod wpływem ogólnych prądów kultury. Prąd kultury współczesnej zwraca się przeważnie w kierunku materyalnym, zmierzającym do pomnożenia środków dobrobytu i używania zmys[illegible]o-wego. I sztuka naszych czasów służy przeważnie tym [illegible]e-lom, dostarczając swym lubownikom mniej lub więcej z[illegible]a-cznej liczby przyjemnych i rozkosznych wrażeń, a w [illegible]a-der małym stopniu oddziaływając na ogólny ich nas[illegible]ój

duchowy. Nie miejsce tu rozwodzić się nad pytaniem: czy i o ile taki kierunek sztuki jest zboczeniem od istotnych jej zadań, zaznaczam go tylko, jako znamienny rys naszej epoki. Kto dzisiaj z dzieła religijnego czerpie umocnienie wiary? Kto zdolny zapłonąć heroicznym zapałem przy dźwiękach pieśni Tyrteusza? Dla naszych amatorów i dyletantów sztuki pieśń Tyrteusza, czy hymn Dawida jest zbiorem pięknych idei, słów, dźwięków, źródłem wielkich rozkoszy estetycznych, wreszcie przedmiotem ciekawych studyów, ale nigdy pobudką realnie przeżytych uczuć, czynów i dążeń.

Na całym obszarze sztuki teatr dostarcza największej pełni wrażeń zmysłowych; nie dziw przeto, że osiągnął takie przeważne, wyjątkowe znaczenie w życiu artystycznem obecnej epoki i nie dziw, że wobec niezmiernego postępu swej strony technicznej, głównie materyalnemi swemi czynnikami: wspaniałością i komfortem urządzenia, przepychem dekoracyj, doskonałością maszyneryi i wyrobieniem gry aktorskiej — przemawia do gustów i upodobań dzisiejszych swych lubowników.

Wskutek tego teatr staje się sam sobie celem; nie on służy sztuce dramatycznej, lecz sztuka dramatyczna jemu. Technika wystawy i roboty scenicznej, wirtuozowska interpretacya słowna, wokalna i mimiczna wszystko w nim stanowią; poezya na ostatnim stoi planie. W tym charakterze swoim teatr odpowiada szczególnie właściwej dzisiejszym ludziom żądzy zmysłowego używania, dostarcza im nieprzebranego zasobu rozrywek i silnych, podniecających wrażeń. Oprócz tego dla klas uprzywilejowanych, których całe życie jest jedną wielką rozrywką i jednym szeregiem przyjemnych wrażeń, staje się on wielkim targowiskiem próżności i próżnostek światowych, wystawą strojów i wdzięków, ogromnym salonem, przepełnionym atmosferą wielkoświatowej pustki i nudy.

Oczywiście nie myślę twierdzić, aby takie było wyłącznie znaczenie teatru współczesnego; ale któż zaprze-

czy, że określa ono przemagającą jego rolę w naszej epoce?

Owóż przeciwko temu poniżeniu sztuki scenicznej, złączonemu z ogólnem obniżeniem poziomu artystycznego naszych czasów, powstał Ryszard Wagner ze swoją ideą reformatorską, która pełną swą realizacyę miała osiągnąć w teatrze bayreuckim. W przeciwieństwie do istniejącego stanu rzeczy, żądał on przedewszystkiem, aby scena była nie środkiem rozrywki, lecz raczej skupienia duchowego; jej posłannictwo artystyczne i społeczne pojmował w literalnem znaczeniu, podnosząc je do godności prawdziwego kapłaństwa sztuki. Obdarzony wyjątkowo wszechstronnym geniuszem twórczym, zarazem poetyckim, muzycznym i plastyczno-dramatycznym, wysnuł z niego szereg dzieł, które wykraczają daleko poza obręb istniejącej dramaturgii i różnią się z jednej strony od dramatu literackiego pełnią ekspresyi zmysłowej, znajdującej w muzyce najpotężniejszy swój organ, — a z drugiej strony od dramatu muzycznego, czyli opery olbrzymim bogactwem swej treści poetyckiej i filozoficznej.

W pomyśle i wykonaniu tych dzieł stanął Wagner silnie na gruncie współczesnego życia, odtwarzając w idealnych formach muzyczno poetyckich najistotniejsze jego pragnienia, dążności i aspiracye i posługując się przytem środkami ekspresyi, które (osobliwie w muzycznej swej części) stały się najwyższym wyrazem współczesnego rozwoju artystycznego.

Bardziej jeszcze nowoczesnym okazał się Wagner w zastosowaniu do swoich utworów środków techniki teatralnej.

Wszystko, co tylko postęp naszych czasów osiągnął na tem polu we względzie wystawy scenicznej, maszy e-ryi, interpretacyi aktorskiej i muzyczno-wokalnej zos lo użyte i wyzyskane przez poetę-muzyka w celu wzbud e-nia w widzach i słuchaczach jak największej pełni z y-słowych wrażeń. Stąd wyniknął stawiany często Wa e-

rowi zarzut, iż działał w kierunku zmateryalizowania sztuki — zarzut zupełnie niesłuszny, wynikający z czystego nieporozumienia.

O materyalizmie można tam tylko mówić, gdzie duch podporządkowany jest materyi. U Wagnera rzecz się ma wprost przeciwnie: wszystkie środki materyalne służą tylko dla uplastycznienia niezmiernie bogatej treści idealno-duchowej.

Twórca «Parsifala» był niewątpliwie jednym z najbardziej wybujałych idealistów, jacy kiedykolwiek stąpali po realnej powierzchni naszej ziemi. Aby się o tem przekonać, dość wspomnieć choćby same przedmioty jego dzieł, owiane tchnieniem najidealniejszej poezyi, ich przewodnie dążności, wysnute z zasadniczych pragnień i aspiracyj wszechczłowieczeństwa, wreszcie całą działalność mistrza, przenikniętą nader wysokim, a przytem zdumiewająco bezwzględnym idealizmem.

Zazwyczaj tak wygórowanie idealne aspiracye, jak te, które przewodniczyły dążeniom Wagnera, nie przekraczają sfery pragnień i marzeń, — w tym razie jednak połączone były z taką potęgą woli, żądnej stwierdzenia się w czynie, iż żadną miarą nie mogły pozostać w rodzinnej swej dziedzinie i z nieprzepartą siłą dążyć musiały do realizyi. W młodości swej powziął Wagner ideę doskonałego dzieła sztuki, które w treści swej miało być odbiciem zasadniczych dążeń duchowych współczesnego życia, a w swej formie — skupieniem wszelkich środków artystycznych, zdobytych przez geniusz twórczy ludzkości w dotychczasowym jego rozwoju na polu poezyi, muzyki i plastyki.

Idea ta stała się przewodnią zasadą wszystkich czynó i usiłowań, zapełniających cały żywot mistrza germ skiego. W dążeniu do jej urzeczywistnienia przyświeca nu ideał tragicznej sztuki dawnych Greków, związane ściśle z całokształtem ich aspiracyj życiowych i będą najwyższym wykwitem całego ich rozwoju artysty-

cznego: a przeciwieństwo tych dążeń swoich widział Wagner w sztuce nowoczesnej, słabo złączonej z istotną treścią życia, utrzymującej się przeważnie na jego powierzchni pod panowaniem mody i żądzy używania, rozdrobnionej na mnóstwo sztuk poszczególnych, które zatraciły całkowicie poczucie wewnętrznego swego powinowactwa, przystosowując się do płytkich upodobań kapryśnej i zmiennej publiczności naszych miast wielkich.

Wobec przemagającego wpływu tych upodobań i uwarunkowanych przez nie kierunków i prądów sztuki, widział Wagner absolutną niemożność urzeczywistnienia swego ideału artystycznego; tworzył dzieła z niego poczęte i mniej lub więcej do niego przystosowane, ale nie miał sposobu, ani środków uzewnętrznienia ich w realnych kształtach, odpowiadających wewnętrznej, idealnej ich naturze. Aż dopiero na schyłku życia, dzięki poparciu młodego monarchy, entuzyasty i marzyciela i przy pomocy nielicznej gromadki przyjaciół i wielbicieli, osiągnął w pewnej mierze środki realizacyi swych ideałów i niebywałym w dziejach sztuki przykładem stworzył w Bayreuth własną instytucyę artystyczną, mającą odpowiedzieć w pełni owym idealnym celom, które mu w ciągu całego życia przyświecały.

III.

W jednem ze swych pism teoretycznych p. t. «Przyszłe dzieło sztuki» (Kunstwerk der Zukunft) kreśląc ideał takiego dzieła, oświadcza Wagner, że w danych warunkach ustroju społecznego jest on niemożliwy do osiągnięcia i że jedynie przy zupełnej ich przemianie mógłby się zbliżyć do swej realizacyi.

To przekonanie skłoniło go nawet do wzięcia udziału w ruchu rewolucyjnym 1848 r., od którego oczekiwał pożądanych dla swej działalności artystycznej przeobrażeń

społecznych. Ale nadzieje jego w tej mierze okazały się zupełnie bezpodstawnemi. Wiadomo, że ruch 1848 r. celu swego zgoła nie osiągnął, żadnych doniośléjszych zmian nie wywołał i zakończony został reakcyą zachowawczą, dzięki której dawny porządek rzeczy utrzymał się w głównej swej osnowie. Następstwa tego zwrotu reakcyjnego dały się dotkliwie uczuć rewolucyjnemu muzykowi. Wskutek swego współudziału w rozruchach uchodzić musiał zagranicę i w ciągu lat dziesięciu nie mógł powrócić do kraju.

Wszelako nie upadł na duchu i z właściwą sobie energią i wytrwałością innemi drogami postanowił dążyć do swego celu. Ponieważ zniknęła wszelka nadzieja przekształcenia istniejącego stanu rzeczy, począł tedy przemyśliwać o stworzeniu wśród danych stosunków instytucyi artystycznej, którąby służyła za przykład i wzór, czem może i powinna być sztuka przyszłości. Taką instytucyą stać się miał teatr niezawisły od panujących upodobań publiczności i materyalnego jej poparcia, a zaopatrzony we wszelkie środki dla możliwie doskonałego odtworzenia dzieł sztuki w trzech głównych jej żywiołach: poetyckim, muzycznym i plastyczno malarskim. Jak wiemy, dzieła Wagnera, dzięki wyjątkowo wszechstronnym jego uzdolnieniom, stały się skupieniem owych trzech czynników artystycznych, przyczem każdy z nich w równej mierze i odpowiednio do swej natury został uwzględniony, a wszystkie trzy w ścisłem połączeniu i ustosunkowaniu wzajemnem posłużyły do pełnego uplastycznienia idei, wyobrażeń i uczuć, wysnutych z najgłębszej istoty genialnej indywidualności twórczej. Chodziło tedy o utworzenie sceny, umożliwiającej należyte wykonanie tych dzieł, które, jakkolwiek dalekie od wymarzonego przez swego twórcę id ału, stanowiły w danej chwili jedyne przykłady usiłow ń i prób, zmierzających do jego realizacyi.

Nie miejsce tu opowiadać o trudnościach i przeszkod h, jakie napotykał Wagner na drodze do spełnienia s ch zamysłów — dość, że po wielu niepowodzeniach,

dzięki swej energii, oraz poparciu garstki przyjaciół i króla bawarskiego Ludwika II, stanął u celu. W r. 1876 wystawił po raz pierwszy na scenie bayreuckiej największe swe dzieło, tetralogię «Pierścień Nibelunga», i w sześć lat potem, a na rok przed śmiercią kierował jeszcze przedstawieniem «Parsifala», stanowiącego tak w podniosłej swej treści, jak i w formie doskonałej godne uwieńczenie genialnej twórczości Wagnera.

Przeciwnicy mistrza wróżyli jego teatrowi rychły upadek i sądzili, że nie przeżyje on swego założyciela. Wróżby te nie ziściły się wszakże. Jak poprzednio zaznaczyłem, teatr bayreucki nader pomyślnie się rozwija, coraz większe zyskuje uznanie i w każdym razie na długie lata jeszcze byt ma zapewniony. Trudno wszakże zaprzeczyć, że to powodzenie swoje zawdzięcza on w znacznej części nie tyle swym idealnym zadaniom, dla których został stworzony, ile pewnym ubocznym względom, poprzednio już wspomnianym: modzie i upodobaniu w osobliwości.

Tutaj występuje dobitnie odwieczne i zasadnicze przeciwieństwo między ideałem a rzeczywistością. Jest to zasadnicze prawo życia. Im wyższy ideał, tem większemu w swej realizacyi ulega obniżeniu. Wagnerowski ideał sztuki dramatycznej i teatralnej należy niewątpliwie do najwyższych objawów współczesnych dążeń duchowych; to też jest on tak daleki od istniejącej rzeczywistości, iż nawet dokładne i jasne jego określenie niemałą przedstawia trudność. W ciasnych zarysach niniejszego szkicu tylko przybliżone dać mogę o nim pojęcie.

Jak wiemy, główną dążnością Wagnera było podniesienie artystycznego poziomu teatru. Miał on służyć wyłącznie celom i zadaniom sztuki z pominięciem wsze' ich względów ubocznych, które w naszych teatrach wspć. zesnych tak przeważne posiadają znaczenie. A sztukę oj-mował Wagner w całokształcie jej objawów, czyli v ze-ipoleniu wszystkich zasadniczych jej rodzajów. Nie' ko

zatem muzyka i poezya, zespolone ściśle w dramacie wagnerowskim, lecz i plastyczna jego strona — tło obrazowe, ruchy, pozy i mimika gry scenicznej, powinny stać na wysokości prawdziwego artyzmu, co oczywiście wtedy tylko stałoby się możliwe, gdyby one były kierowane lub wykonywane nie przez wyspecyalizowanych rzemieślników i rutynistów, jak się to obecnie zazwyczaj dzieje, lecz przez rzeczywistych artystów.

Artyści owi, twórcy i wykonawcy danego dzieła scenicznego, wtedy tylko spełnią należycie swoje zadanie, gdy łącznemi siłami wytworzą całokształt artystyczny, skończony w swej formie i przeniknięty jednolitym nastrojem duchowym. A na to niedość zawodowego współpracownictwa i wspólności interesów materyalnych, na to potrzeba (że użyję tu wyrażenia naszego poety) «zestrzelić myśli w jedno ognisko i w jedno ognisko duchy», czyli potrzeba wewnętrznego, duchowego zjednoczenia, które we wzajemnym związku serc ludzkich bierze swój początek, a we wspólności idealnych dążeń zewnętrzny swój wyraz znajduje. Wagner, podobnie jak Mickiewicz, wierzył głęboko, że na tej drodze jedynie może powstać prawdziwie doskonałe dzieło ducha ludzkiego, i stosując to przekonanie w swej teoryi estetycznej, żądał aby dzieła sztuki wytwarzane były nie przez pojedyńczych, w odosobnieniu pracujących artystów, lecz przez solidarne ich grupy, zjednoczone jak najściślejszą wspólnością uczuć i dążeń.

Ale na tem nie ogranicza się jeszcze znaczenie sympatyi w wagnerowskiej teoryi estetycznej. Wszelkie dzieło sztuki o tyle tylko cel swój osiągnie, o ile wywrze należyty wpływ na swych widzów i słuchaczów, t. j. o ile im przekaże nastrój duchowy, z którego zostało poczęte. Owóż n wątpliwą jest rzeczą, iż stany i nastroje duszy ludzkiej u ielają się najskuteczniej na gruncie jak najściślejszej w jemności uczuć. Ponieważ Wagner wytworzył sobie ic l sztuki, zdolnej oddziaływać całą potęgą i całą pełnią s ch wpływów przyrodzonych, nie dziw przeto, że do-

magał się dla niej bardzo szerokiej podstawy na wzajemnych uczuciach ludzkich, które miały ogarniać sympatycznymi węzłami nietylko twórców i wykonawców danego dzieła artystycznego, lecz także i biernych jego uczestników, t. j. widzów i słuchaczów.

Jest to jedna z najgłębszych idei Wagnera, związana ściśle z całokształtem zasadniczych jego przekonań. Główny niedostatek współczesnej naszej kultury widział on w braku wzajemnej miłości między ludźmi («in der Lieblosigkeit», jak się wyrażał). Za objawy tego braku w zakresie sztuki rozumiał egoistyczne odosobnienie poszczególnych jej rodzajów, oraz przewagę materyalnego interesu i osobistych względów w dążeniach jej przedstawicieli. W przeciwieństwie do tego stanu rzeczy żądał ścisłego zjednoczenia wszystkich środków i czynników sztuki, oraz wyniesienia jej ponad poziom samolubstwa i materyalizmu życia realnego do owych idealnych wyżyn, na których dusze ludzkie jednoczą się w miłości i poświęceniu dla najwznioślejszych zadań życia.

Objawem takiego zjednoczenia i takiej egzaltacyi dusz w sferze działalności artystycznej powinno być, wedle zdania Wagnera, przedstawienie teatralne, mające stać się doskonałą realizacyą tego ideału twórczości ludzkiej, który on określał znamienną nazwą przyszłego dzieła sztuki. Widzimy więc jak niezmiernie wysokie zadania stawiał Wagner teatrowi. Czy mogą one być spełnione w danych warunkach życia? Zbytecznem byłoby rozwodzić się nad tem pytaniem. Oczywistem jest, że przeczącą trzeba na nie dać odpowiedź.

Reformator niemiecki nie miał też w tej mierze żadnych złudzeń. Wiedział, że wpośród istniejących stosunków jego idee żadną miarą nie dadzą się urzeczywist ;, ale wierzy niezłomnie w przyszłą ich realizacyę, a sw ą własną działalność twórczą i reformatorską na polu szt i, poczytywał za pracę pioniera, wytykającego rozwoj i artystycznemu przyszłe jego drogi.

Jak każdy człowiek czynu, musiał Wagner liczyć się z warunkami rzeczywistości i przystosowywał się do wielu niemożliwych do przezwyciężenia jej wymagań; czynił nieraz znaczne na jej rzecz ustępstwa i w liczne z nią wchodził kompromisy, starając się przytem tylko ocalić to, co się dało, ze swoich idealnych aspiracyj. Wynikiem tych ustępstw i tych kompromisów jest teatr bayreucki, daleki od wymarzonego przez mistrza ideału sztuki scenicznej, ale mający stanowić niejako przygotowawczą próbę przyszłej jego realizacyi.

Chodzi o to, czy i w jakiej mierze spełnia on to zadanie.

IV.

Stosując w praktyce teoretyczne swe poglądy na istotę sztuki dramatycznej, założyciel teatru bayreuckiego postawił jako naczelną zasadę zupełną bezinteresowność utworzonej przez siebie instytucyi artystycznej: nie powinna ona posiadać ani cienia podobieństwa do obliczonego na zysk przedsiębiorstwa i nikomu zgoła nie powinna przynosić korzyści materyalnej.

Jako drugą, niemniej zasadniczą jej właściwość uznawał Wagner kolektywny jej charakter: miała ona być dziełem nie indywidualnem, lecz zbiorowem, wytworzonem przez uczestnictwo i współudział jak najszerszego ogółu ludzi, występujących bądź to w charakterze wykonawców danego dzieła scenicznego, bądź też jego widzów i słuchaczów. Wszyscy ci uczestnicy przedstawień teatralnych, tak czynni, jak i bierni, powinni jednoczyć się duchowo we wspólności uczuć i dążeń, z wykluczeniem wszelkich ws ółzawodnictw zawodowych lub też drobnych ambicyj i óżnostek powszedniego życia.

Powodowany temi zasadami, Wagner zrzekał się z ry wszelkiego dochodu z teatru bayreuckiego i nie ch ał być poczytywany za wyłącznego jego twórcę: owszem

powoływał się zawsze na współudział swych przyjaciół i zwolenników, podając się często za przedstawiciela i wykonawcę zbiorowej ich woli. Dlatego też protestował stale przeciw utworzonemu od jego nazwiska terminowi: wagneryanizm, służącemu dla oznaczenia zapoczątkowanych przez niego nowych prądów artystycznych; chętnie natomiast posługiwał się wyrażeniami, uformowanemi od nazwy Bayreuth, jak: myśl bayreucka, idea bayreucka, mającemi wyrażać wspólność owych przekonań i zasad, które w dążeniu do swej realizacyi skupiły się dokoła wytworzonej zbiorowemi siłami instytucyi artystycznej.

Wszelako mimo tych zasad teoretycznych, wobec słabego poparcia ogółu w praktyce Wagner musiał wyłącznie prawie wziąć na siebie przeprowadzenie i rozwinięcie przedsięwziętego dzieła nietylko jako inicyator jego, lecz także jako wykonawca i kierownik. Wszelako nigdy nie wyrzekł się zasadniczych swych przekonań i w miarę możności stosował je zawsze w praktycznem działaniu. Przedewszystkiem względem artystów, którym powierzał wykonanie swych utworów na scenie bayreuckiej, a których traktował nie jako współpracowników zawodowych, lecz jako przyjaciół i współwyznawców artystycznych, ożywionych jak najściślejszą wspólnością uczuć, pragnień i dążeń.

Jeżeli wszakże nie łatwo i w wyjątkowych tylko razach zdołał Wagner istotnie wywołać pożądany nastrój duchowy w gronie swych artystów, to nierównie jeszcze większą napotkać musiał trudność, gdy go zapragnął rozciągnąć na swych widzów, przyzwyczajonych uważać teatr za rozrywkę i zabawę, która nie wymaga zbyt wielkiego natężenia umysłu, ani podniesienia ducha. A jednak pociągnięcie i zjednanie dla idei bayreuckiej szerszego ogółu było głównem zadaniem mistrza i ku temu zwrócone zostały wszystkie środki dokonanej w Bayreuth reformy teatralnej.

Przedewszystkiem teatr bayreucki miał być zupełnie

bezpłatny, utrzymywany z funduszów publicznych i zbiorowych. O ileby brakło pierwszych, drugie miały powstawać przez składki ludzi zamożnych, zawierających w tym celu towarzystwa tak zwanych «patronów teatru». Jasną jest różnica między takimi dobrowolnymi przedpłacicielami a płatnymi widzami. Ci ostatni przychodzą do teatru widzieć i słyszeć za swoje pieniądze, jak kupujący po towar do sklepu — tamci związani byliby jak najściślej z teatrem, jako jego współzałożyciele, przez odpowiednie ofiary materyalne umożliwiający sobie i uboższym swym bliźnim doznawanie tych silnych, dodatnich wpływów, jakie sztuka dramatyczna w szlachetnym swym rodzaju i w pełnym rozwoju wywiera na ludzkie dusze i serca.

Związek takich «patronów» utworzył się istotnie wkrótce po rozpoczęciu budowli teatru bayreuckiego, ułatwił Wagnerowi doprowadzenie do skutku tego dzieła i dostarczył po części środków do wystawienia «Pierścienia Nibelunga». Ale okazał się niezdolnym do stałego podtrzymania teatru.

Skoro w sześć lat potem przyszło do wystawienia «Parsifala», środki, dostarczone przez związek patronów, nie mogły wystarczyć i Wagner po długim oporze zrzec się musiał ulubionej myśli i otworzyć swój teatr dla zwykłej, opłacającej swe miejsca publiczności.

Było to bardzo ważne odstępstwo od jednego z głównych punktów «myśli bayreuckiej»; nie spowodowało ono wszakże upadku samej myśli. Prawda — teatr wagnerowski stał się płatnym, na podobieństwo innych teatrów współczesnych, ale pod wieloma względami zasadniczo się od nich różni i stanowi bądź co bądź ogromny krok naprzód na drodze do urzeczywistnienia idei genialne[illegible] reformatora. Przedewszystkiem utrzymana została w [illegible]ałości zasada, że teatr beyrucki nie jest przedsiębiorst[illegible]m dochodowem i nikomu nie przynosi materyalnych zy[illegible]ów.

Czysty dochód z przedstawień, o ile jest, idzie na

powiększenie funduszu żelaznego, służącego do zapewnienia i podtrzymania bytu instytucyi; rodzina Wagnera nie ma z niego żadnych korzyści, artyści i pracownicy teatru zadawalniać się muszą dość skromnem wynagrodzeniem.

Bardziej jeszcze wyróżnia się teatr wagnerowski przez odrębny system swych przedstawień oraz szczególne urządzenie swej widowni. Jak wiemy — przedstawienia odbywają się w nim w znacznych odstępach czasu, najmniej jednorocznych, niekiedy kilkoletnich. Wagner żywił przekonanie, że codzienne widowiska teatralne najwięcej przyczyniają się do spospolitowania i poniżenia sztuki dramatycznej, pragnął aby one były, podobnie jak u starożytnych Greków, uroczystościami scenicznymi, których uczestnicy, oddaleni od powszednich swych spraw, oraz związanych z nimi małostkowych trosk i zabiegów, w skupieniu myśli i podniesieniu ducha przysłuchują się i przyglądają artystycznym objawieniom zasadniczych prawd życia.

Do tych poważnych zadań teatru przystosowane jest całe wewnętrzne jego urządzenie. Obszerna jego widownia różni się bardzo znacznie od zwykłych sal teatralnych. Wszystkie jej miejsca jednakową posiadają wartość i jednakową cechę. Niema tu rozdziału na różne piętra i kategorye miejsc lepszych i gorszych, przeznaczonych dla publiczności wyborowej, drugo- lub trzecio-rzędnej, lub całkiem pośledniej. Szeregi siedzeń wznoszą się amfiteatralnym półokręgiem i tak są rozmieszczone, że z każdego, najbardziej nawet bocznego punktu, całkowita scena ukazuje się oczom widza. Różnica polega tylko na mniej lub więcej znacznem oddaleniu scenicznego obrazu, od czego zależy dokładność widzenia jego szczegółów, gdyż całokształt jego zewsząd jednakowo przedstawia się.

Urządzenie to widowni teatralnej o ile ułatwia zgromadzonej publiczności uważne śledzenie za rozwijającą się przed jej oczyma grą sceniczną, o tyle utrudnia rozglądanie się dokoła i przyglądanie się wzajemne, praktykowane

zazwyczaj we wszystkich naszych teatrach i stanowiące dla wielu widzów największy powab wrażeń teatralnych. W widowni teatru bayreuckiego wzajemny przegląd strojów i wdzięków tembardziej został utrudniony, iż jest ona zupełnie ciemna w czasie przedstawienia, a nader słabo oświetlona w międzyaktach.

Jednem słowem — w Bayreuth nie sztuka jest dla teatru, lecz teatr dla sztuki; jej zadaniom i celom muszą się podporządkować tak widzowie jak i wykonawcy; pierwsi powinni wyrzec się wszelkich próżnostek i głupstewek światowych, drudzy — wszelkich zakulisowych ambicyj i ambicyjek. Z tego powodu wykluczone są też tu bezwarunkowo oklaskiwania i wywoływania poszczególnych artystów, nietylko w ciągu przedstawienia, po wykonaniu jakiegoś efektownego ustępu, jak się to aż nadto często praktykuje w zwykłych naszych teatrach, lecz nawet po skończeniu aktu i zapuszczeniu zasłony. Objawy uznania mogą się stosować tylko do całości przedstawienia, nigdy do oderwanych jego kawałków lub poszczególnych wykonawców.

Ta zasada, ściśle dotąd przestrzegana w Bayreuth, jest jednym z objawów owej solidarności uczuć ludzkich, której Wagner domagał się bezwarunkowo od wszystkich uczestników swych uroczystości scenicznych, mających wyłącznie na celu zbiorowy i bezinteresowny zupełnie kult sztuki.

V.

Wszystkie określone powyżej warunki przedstawień scenicznych w Bayreuth nadają teatrowi wagnerowskiemu szczególne znaczenie wśród ogółu współczesnych teatrów i wznoszą go wysoko ponad zwykły ich poziom artystyczny przez charakter wyjątkowej powagi i godności, pozwalający zastosować do niego z całą słusznością miano

świątyni sztuki, miano tak często nadużywane w zastosowaniu do przeróżnych jej kramów i targowisk.

Ale po wszystkie czasy wszelkie świątynie były profanowane, wszelkie zjawiska rzadkie i niezwykłe ulegały spospolitowaniu przez modę i pustą żądzę nowości. I świątynia sztuki wagnerowskiej nie uniknęła tego losu. Gromadzący się w niej współwyznawcy artystycznej wiary mistrza w znacznej pono większości pociągani są nie tyle istotnem, wewnętrznem znaczeniem jej kultu, ile niezwykłym urokiem i osobliwością zewnętrznych jego objawów. Stąd wynika zaznaczone na początku niniejszego szkicu przeciwieństwo między ideą bayreucką, a jej urzeczywistnieniem. Ale to przeciwieństwo nie pociąga za sobą zaprzeczenia idei. Owszem, pewne oddziaływania i wpływy instytucyi wagnerowskiej świadczą wymownie o żywotnej sile przenikających ją idealnych dążności. Duch Wagnera żyje niewątpliwie w Bayreuth i ożywia pielęgnowaną tam starannie tradycyę istotnych zamiarów i intencyj mistrza. Oddziaływa on silnie z jednej strony na artystów-uczestników przedstawień, z drugiej — na ich widzów. Pod jego wpływem pierwsi zniewoleni są stosować się mniej lub więcej ściśle w wykonaniu swych ról do głębokich i podniosłych wymagań stylu wagnerowskiego, drudzy, chcąc nie chcąc, muszą do pewnego przynajmniej stopnia przejąć się powagą i godnością rozwijającego się przed ich oczyma widowiska scenicznego.

Przyglądając mu się, wśród uroczystej ciszy i skupionego w sobie milczenia widowni bayreuckiej, mimowoli powtórzyłem w myśli wykrzyknik Fausta, pogrążonego w zachwycie nad obrazem wszechświata:

Welch ein Schauspiel! Aber, ach! ein Schauspiel nur!
(Co za widowisko! Lecz, niestety... tylko widowisko!).

Przez chwilę ulegałem złudzeniu. Zdało mi się, e byłem uczestnikiem jakiejś nieskończenie poważnej i l-nej znaczenia uroczystości, łączącej setki dusz ludz' h

w rozważaniu wzniosłych symbolów, przez które geniusz sztuki objawia niezgłębione tajniki bytu, — zdało mi się, że odczułem potężny prąd sympatyi, wstrząsający sercami ludzkiemi w porywie najszlachetniejszych ich pragnień i dążności. Lecz oto spada zasłona, opuszczam salę i widzę się w otoczeniu zwykłej publiczności teatralnej, upędzającej się za modą, za nowością, spragnionej silnych wrażeń i sensacyi. Jest ona tutaj tylko bardziej wyrafinowana i wybredniejsza, niż w jakimkolwiek z naszych teatrów, potrzebuje zatem bardzo niezwykłych wrażeń i sensacyj, z niezwykłą siłą wstrząsających nerwami.

Takie są zapewne w znacznej części potrzeby i chęci owego świetnego zastępu eleganckich pań i panów, wyrzekających się na dni kilka w Bayreuth codziennych swych nawyknień teatralnych, aby wzamian za to doświadczyć nowych, nieznanych wrażeń, mogących pomnożyć wzrastającą ciągle, a nigdy nieskończoną sumę używania zmysłowego.

Dodać tu trzeba jeszcze jedną właściwość teatru bayreuckiego, która pociąga do niego ludzi z dość tępą nawet wrażliwością nerwową, daleką od wszelkich wyrafinowanych sensacyj. Wskutek wysokiej ceny swych miejsc, ustronnego swego położenia i niezwykłego charakteru swych przedstawień, jest on zbyt kosztowny i mało dostępny dla szerszego ogółu. Stanowi to wielką jego zaletę w oczach uprzywilejowanych hołdowników mody, usiłujących stale odróżnić się przez nią od przebywającego na nizinach społecznych pospólstwa. Usiłowania te paraliżowane są wciąż przez zabiegi tegoż pospólstwa, które z oburzającem zuchwalstwem przywłaszcza sobie ciągle nowe wymysły mody, a przez to pozbawia je wszelkiej wartości. Wyni-[illegible]m tego są nieustanne wyścigi, wskutek których zady-[illegible]na moda, zmuszona do coraz to nowych wymysłów, [illegible]ada w gorączkową halucunacyę i Bóg wie, jakie wymy-[illegible] dziwolągi.

Owóż ma ona ułatwione wielce zadanie w sprawie

teatru bayreckiego. Ten bowiem, z przytoczonych wyżej względów, nieprędko stanie się popularnym i na długo jeszcze będzie dostępny tylko dla uprzywilejowanych, a zatem nie przestanie być modnym. Przestanie zaś być takim wtedy chyba, gdy się ziszczą najdroższe pragnienia jego założyciela i najwyższe jego ideały staną się rzeczywistością. Gdy sztuka jego stanie się dziedzictwem powszechnem, a w jego teatrze zbierać się będzie nie bezbarwna jakaś publiczność, złożona z modnych wytwornisiów, współzawodniczących ze sobą w głupstwie i próżności, lecz lud prawdziwy, czyli zgromadzenie ludzi szczerych, wolnych, dążących do pełnego rozwoju swej czysto ludzkiej natury, a zjednoczonych w tem dążeniu wzajemnością uczuć i wspólnością pragnień. O tym ludzie przyszłości marzył wciąż autor «Nibelungów», dla niego działał, walczył i tworzył, od niego oczekiwał podniesienia poniżonej sztuki i odrodzenia zwyrodniałej cywilizacyi współczesnej.

Czy te pragnienia i te marzenia genialnego idealisty ziszczą się kiedykolwiek? Nie mogę tu zastanawiać się nad tem pytaniem. Pozostawiam je rozwadze czytelnika i zwracam się natomiast do jednej jeszcze strony teatru wagnerowskiego, a raczej jego otoczenia, posiadającej, wedle mego przekonania, bardzo ważne znaczenie w ogólnej sumie jego wpływów i oddziaływań.

Przedostańmy się oto przez elegancki tłum pań i panów, napełniający place przed budynkiem teatralnym, puśćmy mimo uszu światową ich paplaninę i zwróćmy się ku granicy przyległego ogrodu. Po kilku minutach stajemy wobec otwartego, czysto wiejskiego, krajobrazu, a dzięki falistej powierzchni gruntu z łatwością znaleźć możemy zupełnie ustronny i odosobniony punkt widzenia. Zachodzące słońce rzuca ostatnie swe promienie na złoste łany dojrzałego zboża, na zieleń łąk i lasów i ginie stopniowo po za siniejącemi w oddali górami, przedstawia za sobą tę uroczystą ciszę letniego wieczoru, wśród k-

rej przyroda tysiącznymi głosami przemawia do wrażliwej duszy ludzkiej. Oto są obrazy i odgłosy, odpowiadające dziwnie trafnie kształtom i dźwiękom wagnerowskich dramatów. Niesfałszowana, szczera przyroda, ukazująca się nam w uroczystej powadze odwiecznych swych zjawisk i pełna wewnętrznej prawdy życiowej sztuka, snująca wątek swej treści z najszczerszych i najpoważniejszych dążeń genialnej duszy ludzkiej. Takie są dwa zasadnicze motywy, które w Bayreuth zlewają się w harmonijny akord, brzmiący potężnie i uroczyście po nad zgiełkiem powszedniości żywiowej i zamętem niezliczonych jej drobiazgów.

Każdy człowiek, mający wolę po temu, może wewnętrznym słuchem duchowym przyswoić sobie ten akord i dostroić do niego tony własnego serca. Jakoż niewątpliwie znaczna część zgromadzonej w teatrze bayreuckim publiczności słyszy go mniej lub więcej dokładnie i unosi ze sobą mniej lub więcej wyraźne jego echo, które czasem przebrzmiewa bez śladu, a czasem trwałe pozostawia skutki. Na tem polega znaczenie i wpływ instytucyi wagnerowskiej w Bayreuth. W życiu potocznem jesteśmy przeważnie pochłonięci drobiazgami, ulegamy temu ich działaniu, które znakomity pisarz francuski, Ernest Hello, określił doskonale wyrażeniem: *l'ensorcellement de la bagatelle.* Sztuka, otwierając przed nami cudowny świat swych wzniosłych fikcyj, wyzwala nas z zaczarowanego koła drobnostek. Ale aż nadto często, pod wpływem otaczających ją stosunków życiowych, sama dostaje się do jego obrębu i służy jako środek zabicia czasu dla znudzonych światowców lub pustej rozrywki dla zapracowanych filistrów.

Owóż Wagner, ustanawiając swoje uroczystości sceniczne w Bayreuth, chciał sztukę odsunąć jak najdalej od wszelkiej styczności z tą dziedziną światowych i filisterskich drobnostek i pragnął ją umieścić w jakiejś idealnej, odosobnionej sferze, wobec wielkich zagadnień życia, wo-

bec wiekuistej prawdy natury i serca ludzkiego. Ale ów zaklęty świat drobnostek, roztaczając się dokoła w życiu realnem, przenika też do owej idealnej, odrębnej sfery wagnerowskiej sztuki i usiłuje ją opanować przez swych przedstawicieli, hołdowników mody i konwenansu. Czy zdoła nią owładnąć, czy też ona, rozciągając coraz dalej zakres swych wpływów, ogarnie nimi ogół powszedniego życia i wyzwoli go z mamiącego czaru drobnostek?

W odpowiedzi na to pytanie zawiera się całe znaczenie wagnerowskiej sztuki i bayreuckiego jej przytułku. Obecnie odpowiedź tę możnaby wyrazić tylko w formie mniej lub więcej uzasadnionych przypuszczeń; niedaleka przyszłość może ujmie ją w formę wyraźnych i stanowczych twierdzeń.



Wagnerowski

„PIERŚCIEŃ NIBELUNGA“.

I. W roku zeszłym upłynęło ćwierć wieku od pierwszego przedstawienia trylogii dramatycznej Wagnera: «Pierścień Nibelunga».

Przedstawienie tego z wielu względów tak niezwykłego utworu, w nader niezwykłych też odbyło się warunkach: w teatrze umyślnie dla tego zbudowanym, wśród malowniczej okolicy północnej Bawaryi, na pochyłości lesistego wzgórza, pod niewielkiem, ale starożytnem i pięknem miastem Bayreuth.

Wiadomo, że odtąd, zgodnie z wolą swego założyciela, teatr wagnerowski corocznie lub co lat parę w ciągu letnich miesięcy wystawia szereg jego utworów, stosując się mniej lub więcej ściśle do przekazanej przez niego tradycyi stylowej. Najwięcej miejsca w tym szeregu zajmuje wspomniana trylogia, złożona z trzech wielkich, trzyaktowych dramatów muzycznych, które wraz z poprzedzającym je niewiele od nich mniejszym prologiem zapełniają c ery «dni bayreuckie», nie bez słuszności tak zwane, gdyż is tnie przedstawienia w teatrze wagnerowskim, rozpoczyna e o godzinie 4-ej po południu i z przerwami ciągnące si do wieczora, znaczną część dnia pochłaniają. Obok trylo ii odgrywane bywają kolejno, w odpowiednim wykoń-

czeniu stylowem, i inne utwory Wagnera, a cały cykl widowisk kończy się zawsze ostatniem arcydziełem mistrza: «Parsifalem», które testamentem scenie bayreuckiej wyłącznie przekazał i po za jej obrębem przedstawiać zabronił.

Powstanie wielkiej instytucyi artystycznej wszechświatowego znaczenia, mającej za cel wyłączne, możliwie wzorowe wykonywanie dzieł jednego tylko twórcy jest w dziejach sztuki zjawiskiem bardzo wyjątkowem, a nawet pono bezprzykładnem. Samo przez się świadczy ono o niezwykłej potędze geniuszu twórczego, który je do życia powołał, nietylko przez swe dzieła znamienite, ale też przez wiarę niezłomną w swoje reformatorskie na polu sztuki posłannictwo i przez siłę ogromną działań i dążeń z tej wiary wynikłych. «Bayreuth» to miano wielkiego czynu, w którym znajduje swoje ujście i streszczenie cała energia wewnętrzna jednego z najpotężniejszych duchów współczesnych. Ale czy ten czyn jest istotnie pełnem urzeczywistnieniem ideału artystycznego reformatora? Dużo by o tem było do powiedzenia, nie należy to wszakże do naszego przedmiotu. Chodzi nam tu nie o całą twórczość i działalność Wagnera, lecz tylko o jedno, najobszerniejsze, co prawda, jego dzieło, które mamy rozpatrzyć nie w wyczerpującym rozbiorze wszystkich składowych jego czynników artystycznych, ale w jego całokształcie, jako wytwór wyobraźni poetyckiej, dążącej do uwidocznienia w obrazie i ruchu, dramatycznym rozlicznych myśli, uczuć i wogóle zjawisk wewnętrznych bardzo wielostronnego i pełnego treści życia duchowego. Z góry wykluczam tu muzykę utworu wagnerowskiego, pozostawiając ocenę jej zawodowym znawcom, zajmę się autorem «Pierścienia Nibelunga» li tylko, jako poetą dramatycznym, w tym charakterze oddawna w całej Europie gorliwie badanym, a jedynie u nas bardzo mało dotąd znanym i cenionym.

II. Niedarmo rozpocząłem od wspomnienia przedstawień bayreuckich. Jeśli mogą zachodzić różne wątpliwości

co do tego, czy i o ile stały się one urzeczywistnieniem reformatorskich w dziedzinie dramaturgii dążeń Wagnera — to żadnemu nie ulega powątpiewaniu, że największe jego dzieło z tych dążeń wynikłe: trylogia «Pierścienia» jedynie w Bayreuth osiągnąć mogło sceniczną swą realizacyę.

Dzieło to ze względu na swe rozmiary niezwykłe i na swój odrębny charakter stylowy, nigdy w sposób zadawalający nie dałoby się wykonać na żadnej z ówczesnych scen teatralnych. To też autor, ogłaszając w r. 1863 drukiem jego tekst poetycki, w przedmowie rozwinął projekt nowego teatru, pojęty w duchu nader wygórowanego ideału sztuki dramatyczno-scenicznej, różnego bardzo od wszelkiej istniejącej praktyki teatralnej. Projekt ten, poczytywany zrazu dość powszechnie za nieziszczalne marzenie, w trzynaście lat po pierwszem publicznem swem ogłoszeniu, w r. 1876, stał się w Bayreuth rzeczywistością. Odtąd ukazany światu poraz pierwszy na scenie bayreuckiej «Pierścień Nibelunga» przeszedł stopniowo w całości swej lub częściowo na wszystkie sceny europejskie, które w wykonaniu go stosowały się mniej lub więcej wiernie do tradycyi stylu wagnerowskiego, przez samego mistrza w jego słynnej instytucyi artystycznej ugruntowanego.

Teatr warszawski ostatni pono ze wszystkich wielkich, a nawet średnich teatrów cywilizowanego świata, zdobywa się nareszcie w roku bieżącym na pierwsze przedstawienie najpopularniejszego z dramatów trylogii — «Walkiryi». Jakkolwiek dramat ten (podobnie zresztą, jak i pozostałe części olbrzymiego dzieła), stanowi skończony w sobie utwór sceniczny — niemniej przeto w istotnej swej osnowie, jak najściślej wiąże się z całością trylogiczną, którą tutaj z oznaczonego poprzednio punktu widzenia rozpatrzyć zamierzam.

III. Przedmiot «Pierścienia Nibelunga» wzięty jest ze starodawnych mytów germańskich. Ale nie chodziło autorowi o artystyczne tylko ich odtworzenie. Miał on właściwy sobie pogląd na istotę mytów, zbliżony do tego,

który Mickiewicz wielokrotnie wypowiadał: — widział w nich podobnie jak nasz poeta, «arkę przymierza między dawnymi i nowszymi laty», plastyczny wyraz pewnych zasadniczych prawd życia ludzkiego, zachowujących trwałe swe znaczenie po przez liczne wieki jego rozwoju. Wewnętrzną ich treść określał Wagner nazwą pierwiastku czysto ludzkiego (das Reinmenschliche), który przeciwstawiał objawom człowieczeństwa, zaprawionym w epokach historycznych różnorodnymi czynnikami bytu cywilizacyjnego: właściwościami zawodu, stanu, powołania, wszystkich wogóle warunków politycznych i społecznych danej chwili dziejowej. Myty powstały po za obrębem tych warunków, przed ich wystąpieniem i zapanowaniem w życiu ludzkości, powstały w ciągu wieków, jako niezmiennie świeże i piękne kwiaty wyobraźni ludowej, wyrosłe z najistotniejszej treści, stanowiącej pozostałość tych wszystkich zjawisk życiowych, które się w niej odzwierciedliły. Treść tę z nich wydobyć, ożywić ją na nowo tchnieniem twórczej fantazyi i uwydatnić w niej pierwiastki, odpowiadające duchowym dążeniom czasu — oto jest zadanie, które w całej prawie swej twórczości podejmował autor «Pierścienia» i w tem głównem swem dziele najszerzej rozwinął.

Charakterystycznym wszakże jest dwojaki jego stosunek do tematów mytycznych: czysto poetycki i refleksyjno-filozoficzny; pierwszy stał się źródłem najwznioślejszych natchnień wyobraźni twórczej, drugi przyczyniał się niekiedy do pogłębienia jej tworów, ale częściej nierównie do zaciemnienia ich. Wagner rozwijał się duchowo w epoce najbujniejszego rozkwitu w Niemczech bardzo głębokomyślnej, ale bardzo też czasami bałamutnej spekulacyi filozoficznej, przejmował się rozmaitemi jej pomysłami, zawartemi w systematach metafizycznych Hegla, Feurbac a, Schopenhauera i w ich duchu snuł własne swe poglą y, które pod wpływem zawsze czynnej wyobraźni zamieni ły się często na niezmiernie fantastyczne i mglisto marzyc el-skie doktryny. Dodać trzeba, że zacietrzewieni i aż lo

obłędu niekiedy sfanatyzmowani wielbiciele mistrza, zowiący go wprost zbawcą ludzkości, niemało przyczynili się do utrzymania go w różnych doktrynersko-metafizycznych złudzeniach, a bardziej jeszcze do zaciemnienia przez swe komentarze tak muzyki jego, jak i poezyi. I o «Pierścieniu Nibelunga» popisali bez liku takich zaciemniających objaśnień, podnosząc zawarte w nim pewne mglisto-metafizyczne idee do znaczenia nadludzkich nieomal objawień duchowych.

Pozostawmy na stronie wszystkie te mrzoki komentatorskie i postarajmy się w możliwie najprostszy sposób uprzytomnić sobie osnowę poetycką dzieła wagnerowskiego, oraz tkwiącą w niej i nierozdzielnie z nią złączoną ideę życiową, pomimo wszelkich swych mglistości metafizycznych, pełną głębokiej treści i jako taka godnej bliższego poznania i zastanowienia poważnego.

IV. W rozwinięciu osnowy trylogii Wagner postępował w sposób retrospektywny. Naprzód zjawiła się w jego wyobraźni postać mytycznego bohatera germańskiego, Zygfryda, jako idealny typ natury czysto ludzkiej w całej pełni jej energii żywotnej i górnych jej dążeń — następnie, uprzytomniając sobie otaczającą ją sferę życiową, odtworzył, również na gruncie mytycznym, obraz pierwotnego bytu człowieczeństwa w zasadniczych jego rysach, które w późniejszem swem rozwinięciu i niezliczonych powikłaniach wśród obszarów czasu, miały ogarnąć bezmiar stosunków i zjawiska życia wszechludzkiego. Takim sposobem z motywu mytycznego wysnuł poeta wielki dramat ludzkości, zarysowujący się symbolicznie na samym wstępie jej rozwoju życiowego, a w dramacie tym odczuł i uwydatnił najsilniej tragiczną stronę jej doli, wynikającą z zasadniczych przeciwieństw bytu ziemskiego, niemożliwych do pogodzenia w jego granicach, a tylko po za jego obrębem w wyższej rozpływających się harmonii.

Rys tragiczny powoli rozwija się w osnowie trylogii w niezmiernie artystycznem stopniowaniu. Zaledwie zazna-

czony w prologu zatytułowanym «Złoto Renu», coraz wyraźniej występuje w dwóch następnych dramatach: w «Walkiryi i w «Zygfrydzie», aż osiąga najwyższe natężenie w trzeciem: w «Zmierzchu bogów», czyniąc zeń jedną z najpotężniejszych tragedyi na całym obszarze poezyi wszechświatowej.

Prolog «Złoto Renu», jak już wyżej zaznaczono, stanowi samoistny dramat; różni się od dramatów samej trylogii nietylko rozmiarami nie wiele co mniejszymi ile układem i charakterem treści. Akcya rozwija się w nim nieprzerwanym wątkiem z trzykrotną tylko zmianą miejsca; motywy dramatyczne pojawiają się w niej w najprostszej swej postaci, odpowiadającej zarysowanym w niej pierwotnym warunkom bytu. Otwierają się tu przed nami jakieś bezdenne głębie czasu poprzedzającego początek ludzkiego bytu. Ziemia jeszcze niezaludniona pozostaje w mocy dzikich olbrzymów, po nad nią w promiennych sferach unosi się pokolenie bogów ze swym władcą naczelnym, Wotanem. Zaledwie zdołał on opanować elementarne żywioły, które doprowadził do ładu przez prawa i układy, zapewniające mu najwyższe rządy nad światem. Ale chaos pierwotny powstaje przeciw tym rządom i ustalonemu przez nie porządkowi. Olbrzymy zuchwały opór stawiają bogom, a ukryty w głębinach ziemi, w krainie mgły wiecznej ród potwornych karłów, Nibelungów, złowrogą przeciw nim pała nienawiścią. Wszystkie te istoty żywiołowe wydzierają sobie nawzajem władzę nad światem.

Początek walki o nią zarysowuje się w pierwszej zaraz scenie prologu. Rozegrywa się ona w głębi Renu. Wśród przejrzystych jego fal igrają wesoło płoche rusałki, «córki Renu», uosobienie naiwnego wdzięku przyrody; przedstawiciel podziemnych, niszczących jej sił Nibelung Alberych występuje z ukrytej na dnie rzeki szczeliny. Oczarowany powabem uroczych wodnic, puszcza się w niezdarne do nich zaloty; ale wyśmiany i odtrącony już ma powrócić do swej podziemnej dziedziny, gdy nagle cudy

blask złotawy rozjaśnia falujący przestwór wód. To błyszczy zaklęte złoto Renu. Płoche rusałki radują się tylko i bawią jego pięknym połyskiem, przyświecającym wesołym ich igraszkom, ale ktoby zdołał posiąść czarodziejski metal, a wyrzekł się miłości, ten mógłby ukuć z niego pierścień, który dałby mu władzę nad swiatem. Oto co słyszy Alberych z ust dziewcząt, wyśmiewających jego miłosne zapały. Szalonym rozpędem rzuca się na skałę, przeklina miłość, porywa złoto i unosi je wśród przerażenia i żałości pięknych wodnic.

Scena, przez chwilę pogrążona w ponurym mroku, rozjaśnia się niebawem. Jesteśmy na wyżynach, w promiennej dziedzinie bogów. Władca ich, Wotan, ze swą małżonką Fryką spoczywają na kwiecistej murawie. W oddali widnieją mury boskiego zamku Walhalli. Wzniesiony co tylko na rozkaz Wotana przez olbrzymów Fafnera i Fasolta; ma on być przybytkiem bogów i podstawą ich władzy nad światem. Dotąd żyli oni pogrążeni w przyrodzie jako żywiołowe jej moce, ciesząc się wiekuistą młodością, którą im dawało pożywanie złotych jabłek, hodowanych przez wiosenną boginię Freję. Ale w sercu Wotana powstała żądza władzy. Pobudził ją Loge, uosobienie niszczącej potęgi ognia, poskromionej przez bogów, ale grożącej im w przyszłości powszechnym pożarem świata, który ma pochłonąć blask ich chwały, sprawić zmierzch ich wiekuisty, *Götterdämmerung*, jak powiedziano w oryginalnym tekście. Złośliwy Demon, w przeczuciu wiszącej nad światem zagłady, umyślnie podnieca w bogach żądzę opanowania go i zdradliwe przeciw nim knuje zamysły. Z jego to porady zawarł Wotan z olbrzymami umowę, przyobiecując im oddać Freję w nagrodę za pracę przy budowie V alhalli. Loge ma wymyślić sposób wykupienia bogini, a w stanowczej chwili, gdy trzeba dopełnić umowy, lub d ć okup, wymawia się niemożnością wynalezienia na całj n obszarze świata dość wielkiego skarbu, coby opłacić m gł wartość powabów niewieścich «des Weibes Wonne

und Wert». Jeden tylko, dodaje Loge, Nibelung Alberych odważył się wzgardzić kobietą i miłością, a w zamian posiadł skarb, dający mu władzę nad światem. Wzmianka o skarbie pobudza chciwość olbrzymów; gotowi są przyjąć go w okup za Freję, którą tymczasem jako zakładniczkę uprowadzają ze sobą.

Bogowie po jej zniknięciu czują ogarniającą ich niemoc, bo oto młodość wraz z wiosną ich opuściła i złotych jej jabłek pożywać nie mają. Więc co żywo okup zdobyć trzeba. Zniewolony przez Wotana Loge, musi z nim zstąpić w podziemie Nibelungów, gdzie rozegrywa się trzecia część .prologu. Alberych czarodziejską mocą pierścienia włada tu przeważnie nad plemieniem karłów i zmusza ich do wydobywania z łona ziemi skarbów, które mu świat zjednają i moc złota przeciwieństwo mocy miłości na wieki w nim ugruntują. Ale głoszącego przyszłą swą potęgę Loge i Wotan podstępem w moc swoją dostają i uprowadzają ze sobą.

W ostatniej scenie prologu, rozegrywającej się znów na wyżynach bogów, Alberych, zmuszony do wydania pierścienia, symbolu władczej potęgi złota, rzuca nań straszliwe przekleństwo:

Jak przez klątwę go zdobyłem,
Przeklęty niech będzie ten pierścień.
Nikt radosny
Niech się nim nie cieszy
I nigdy szczęśliwemu
Blask jego niechaj nie świeci.
Kto go posiądzie,
Niech troska go pożera,
A kto go nie ma,
Niechaj ginie z zawiści,
Wszystkim pożądany,
Nikogo niech nie ucieszy,
Pierścienia władca,
Pierścienia rab,
Niech giną zarówno z pragnienia!

Przekleństwo wraz się ziszcza.

Zagarnąwszy otrzymane w okup za Freję skarby, olbrzymi wszczynają spór o pierścień; Fafner zabija brata i odtąd w dzikiej jaskini leśnej pod postacią smoka strzedz będzie posiadanych skarbów, w ciągłej o nie trwodze, nie zdolny ich użyć, ni ucieszyć się nimi. Wotan, ostrzeżony przez Erdę, ku przestrodze jego zbudzoną ze snu wróżebnego wieszczkę przyszłych losów świata, oddał olbrzymom pierścień, ale przekleństwa nie uniknie, zagłady nie ujdzie: dzień jej świta już w oddali czasów. Pożądliwe dotknięcie przeklętego pierścienia jest objawem tej żądzy pożerającej, która jest zgubą świata i zmierzch bogów sprawi. Złowroga jego zapowiedź odżywa się w zakończeniu prologu, wśród tryumfalnego pochodu bogów do Walhali.

V. Cały szereg tych wstępnych scen dramatycznych ukazuje nam nie ludzi indywidualnych, lecz pierwotne i zasadnicze czynniki ludzkiego bytu, wyłaniającego się z życia przyrody w postaci bogów, demonów i jestestw żywiołowych. Dopiero w «Walkiryi» wstępujemy w świat prawdziwego człowieczeństwa, w świat pierwotnych bohaterów, pozostających w bezpośredniej styczności z bogami.

Ponura groza na wstępie nas ogarnia. Młodzieńczy Zygmunt wśród burzy i zawiei uchodzi pościgu wrogów. Wyczerpany na siłach do nieznanej wpadł chaty i przez pół martwy legł u ogniska. Niewiasta urocza niesie mu pomoc, orzeźwia napojem i przywraca do życia. To Zyglinda, małżonka Hundinga, wbrew woli swej mu zaślubiona i ciężką znosząca niedolę. Wkrótce przybywa Hunding. Podejrzliwym okiem nieznanego mierzy przybysza i w posępnem milczeniu słucha jego opowieści o przebytych złych losach i walkach z przemożnymi wrogami. W dzikiej ustroni leśnej — przez ojca Wilkiem zwanego chowany, utracił go wcześnie młodzieniec, utracił też matkę kochaną i siostrę dziecięcą i odtąd samotny wśród szerokie[illegible] świata walczyć wciąż musiał, wszędzie nienawidzony,

obcy prawom i zwyczajom ludzkim i bezwiednie je gwałcący. Oto teraz w obronie dziewczyny, poniewoli oddawanej w zamężcie, braci jej pozabijał, ale przez tłum ich krewniaków opadnięty, miecz i tarczę utracił i z życiem zaledwie ujść zdołał. Ponury Hunding, wysłuchawszy opowieści, oznajmia gościowi, że pochodzi z rodu zabitych, z prawa gościnności na noc daje mu schronienie, ale nazajutrz zemstę zapowiada bezbronnemu.

W ciągu nocy Hunding spoczywa w śnie bezwładnym, sprowadzonym przez napój, który przyrządziła mu małżonka, pragnąc w ten sposób dać czas do ucieczki, wzbudzającemu w jej sercu mimowolne współczucie przybyszowi — ten ostatni rozpoznaje w niej zaginioną siostrę i dowiaduje się od niej o mieczu, w dniu jej wesela przez nieznanego starca wbitym z nadludzką siłą w odwieczny pień jesionu domowego. Daremnie małżonek jej i inni najtężsi mężowie miecz z drzewa usiłowali wyciągnąć, Zyglinda przeczuciem wiedziona, odgadywała, iż jeden tylko bohater zdolny jest tego dokonać: brat jej utracony a wciąż oczekiwany, że przyjdzie i wybawi ją z rąk nienawistnego tyrana-małżonka. I oto przybył, aby ją wyzwolić. Zygmunt potężnym wysiłkiem wyrywa miecz z drzewa i poznaje w nim oręż, niegdyś przez ojca mu zapowiedziany, iż go znajdzie w najwyższej potrzebie. Uniesiony radością i żądzą, a z prawami ludzkimi zawsze w bezwiednej postawiony rozterce — wśród księżycowych czarów nocy wiosennej z własną siostrą w miłosnym łączy się uścisku. Wybuchem szału tej miłości cudzołożnej i kazirodczej kończy się akt pierwszy dramatu.

Ostatni jego motyw nieraz uzasadnione wzbudzał zgorszenie.

Pamiętajmy wszakże, że mamy tu do czynienia z najpierwotniejszymi stosunkami bytu człowieczeństwa, z zaczątkami najbardziej nawet zasadniczych praw nim rządzących. Zresztą osnowa aktu 2-go szczególne rzuca światło na ów dziko-jaskrawy rozdźwięk moralny.

Akt ten otwiera znów przed nami znaną nam już z prologu górną dziedzinę bogów, ale obok dawnych, nowe tu występują postacie. Przedewszystkiem Walkirya Brunhilda, najukochańsza z dziewięciu córek Wotana, wojowniczych dziewic, których zadaniem kierować losami walk heroicznych i duchy poległych bohaterów unosić do Walhali, aby nimi pomnożyć zbrojne zastępy boskiego ojca mające służyć na obronę władzy jego nad światem, przeciw wrogim jej wciąż potęgom pierwotnego chaosu. Ale Wotan nie znajduje zadowolenia w tej władzy, opartej na prawach i umowach przeciwieństwami wewnętrznymi skażonych i zagrożonej wciąż widniejącym zdala upadkiem — zmierzchem bogów.

Jest wszakże środek ocalenia, ale nie w mocy Wotana. Władca bogów, związany własnymi ustawami gwałcić ich samowolnie nie może, a tylko przez zniweczenie tych ustaw, nie z miłości i praw życia, lecz z żądzy władzy wynikłych, a przeklętym czarem Alberychowego pierścienia zarażonych, przeciwieństwa świata mogą być zgładzone i byt jego utrwalony... więc:

Bohatera potrzeba,
Co boskiej próżen opieki,
Z pod boskich praw się wyłamie
I czynu dopełnić zdoła,
Co chociaż bogom niezbędny,
Boga nie może być dziełem.

Tymi słowy określa Wotan heroiczny czyn przewrotu, mający być wybawieniem świata, zatrutego w zasadniczych swych prawach, chciwością i żądzą władzy.

Sprawcą takiego czynu stać się miał Zygmunt. Ojcem jego sam władca bogów, który jako dziki wojownik sp[illegible] dził go z ziemskiej niewiasty i wychował w niewiedzy lu[illegible] zkich i boskich ustaw. Związek młodego bohatera z własn[illegible] siostrą Zyglindą jest najzuchwalszem wyzwaniem mora[illegible] ego porządku świata, wstępem do upragnionego przew[illegible] tu. To też Wotan życzliwym patrzy nań okiem, pełen

miłości dla heroicznego syna, poleca Walkiryi wspierać go w walce z Hundingiem. Ale niebawem zmienia rozkaz.

Małżonka jego Fryka, opiekunka związków ślubnych, domaga się kary za ich naruszenie, a gdy Wotan odkrywa jej tajnię swych zamiarów, otwiera mu oczy na tkwiącą w nich ułudę. Zygmunt nie jest wolnym, samoistnym bohaterem, lecz bezwiednym wykonawcą woli boskiego ojca, woli rozdwojonej w sobie, zmuszonej obowiązkiem władcy świata do strzeżenia jego praw, a żądnej ich obalenia w dążeniu do nieziszczalnego ideału. Jedynem wyjściem z tego okropnego rozdwojenia: dopełnienie obowiązku i stłumienie daremnych pragnień. Wotan zmuszony jest uznać prawdę słów małżonki. Cofa wydany Walkiryi rozkaz i poleca jej wspierać w walce prawa Hundinga.

Z żalem i z buntem wewnętrznym słucha tych nowych poleceń Brunhilda, która sercem odczuwa pragnienia istotnie tkwiące w sercu Wotana. Staje przed Zygmuntem, aby mu oznajmić śmierć niechybną, oczekującą go w walce, ale wzruszona miłością i niedolą nieszczęsnych kochanków, idąc za porywem uczucia, wbrew wyraźnym rozkazom władcy bogów, zamierza ocalić młodego bohatera. Podczas walki zasłania go swą tarczą, lecz nagle Wotan zjawia się nad walczącymi i włócznią swą roztrąca czarodziejski miecz Zygmunta, który wraz pada z ręki Hundinga.

Ostatni akt przedstawia tragiczny los niesposłusznej Walkiryi. Uchodzi ona z trwogą okropną przed gniewem boskiego ojca, unosząc na swym powietrznym rumaku nieszczęsną Zyglindę. Naucza ją co ma czynić, aby ocalić swe życie, którego owocem ma być, zrodzony ze związku z Zygmuntem, największy bohater świata. Zapewniwszy jej ocalenie, staje Brunhilda w przerażeniu przed zagniewanym Wotanem, który, dopełniając ciężkiego obowią[illegible]u władcy, pomimo wstawiennictwa sióstr Walkiryi, wb[illegible]w własnej chęci i z rozdartem sercem zmuszony jest uka[illegible]ć nieposłuszną. Wykluczona z rzędu Walkiryi, ma ona [illegible]ć się ziemską kobietą i uśpiona na skale, otoczonej pł[illegible]e-

niami, zostanie powolną małżonką człowieka, który ją zdobędzie. W kończącej dramat niewymownie rzewnej scenie pożegnania między Wotanem i Brunhildą zarysowuje się wyraźnie symboliczny dwóch tych postaci stosunek. Brunhilda jest niejako sercem Wotana, uzewnętrznionym porywem tajnych jego pragnień. Jej nieposłuszeństwo, to bunt swobodnych porywów jego serca przeciw niewolnym czynom jego woli, pod ciśnieniem przemożnem fatalnych praw bytu działającej. Ów cierpiący wewnętrznie i bezsilny w swej wszechświatowej potędze władca, wyobraża ludzkość całą w tragicznem rozdwojeniu jej pragnień i działań, a zarazem jest uosobieniem pesymistycznej myśli poety, uznającej zło zasadniczego ustroju świata i niemoc wszelkich dążeń, ku jego poprawie zwróconych.

VI. Ten pesymizm, stanowiący zasadniczy czynnik tragiczny dzieła wagnerowskiego, coraz silniej występuje w dwóch następnych jego częściach, w obu wszakże równoważony przez czynnik optymistyczny radosnej pełni życia, przemagającej stanowczo w «Zygfrydzie», a pochłanianej stopniowo w «Zmierzchu bogów» przez rosnącą wciąż grozę tragiki życiowej, która w końcowej katastrofie straszliwy odnosi tryumf.

Przedstawicielem optymistycznego jej przeciwieństwa, typem wybujałej i naiwnie zaufanej w sobie energii żywotnej, jedyną niezmącenia pogodną postacią trylogii jest młodzieńczy Zygfryd, główny bohater dwóch ostatnich dramatów, a najwydatniejsza postać całego dzieła. Jest on owocem zbrodniczej miłości Zygmunta i Zyglindy. Zrodzony przez nieszczęsną córkę Wotana — wśród okropnych jej cierpień śmiercią zakończonych, przygarnięty został niemowlęciem przez jednego z Nibelungów i wychowany z [illegible]la od świata, wśród dzikiej puszczy leśnej. Jego opiek[illegible]n Mime, najnędzniejszy z karłów, niegdyś przez Alber[illegible]ha srodze gnębiony, w swej słabości i niedołęstwie mar[illegible] też o potędze i zamierza podstępem chytrym zdobyć c[illegible]rodziejski pierścień. W tym celu wychowuje młodego

Zygfryda. On doroslszy zabije strzegącego w pobliskiej jaskini alberychowego skarbu smoka Fafnera, a wtedy Mime zwycięzcę trucizną życia pozbawi i przywłaszczy sobie skarb wraz z pierścieniem, dającym władzę nad światem.

Ale chytry karzeł srogiego w tych marzeniach swoich doznaje zawodu. Zygfryd istotnie, przy pomocy czarodziejskiego miecza ojcowskiego, który sam sobie ukuł z przekazanych mu przez matkę szczątków, zwycięża smoka, zdobywa skarb, ale ostrzeżony mową ptaków, którą począł rozumieć wskutek cudownej własności krwi smoczej, zabija zdradzieckiego Nibelunga i idzie w świat szukać uśpionej gdzieś na płomienistej skale najpiękniejszej z kobiet, o której z mowy ptaków również się dowiedział. Tą kobietą zaczarowaną w śnie ogniowym jest Walkirya Brunhilda. Zygfryd przebywa otaczające ją fale płomieniste, pocałunkiem budzi śpiącą i on, co nie znał dotąd trwogi i nauczyć się jej od swego wychowawcy daremnie z dziecięcą usiłował naiwnością — teraz dopiero doznaje jej wobec ukochanej kobiety. Budząca się miłość tej bohaterskiej pary przedstawioną została przez poetę z niezrównanym czarem poezyi. «Tutaj, mówi o tej scenie Fryd. Nitzsche, sięga on takich wyżyn nastroju, że mimowoli myślimy o błyszczących w zachodnich promieniach śnieżnych szczytach alpejskich — tak czysto, samotnie, niedostępnie i beznamiętnie, blaskami miłości promienna wznosi się tutaj ludzka natura» [1]).

Obok tej wspaniale udramatyzowanej epopei Zygfryda, stanowiącej główną osnowę trzech aktów zajmującego nas w tej chwili utworu — w przebiegu akcyi dość od niej niezawisła, ale ideowo ściśle z nią złączona, rozwija się w dalszym ciągu tragedya Wotana. Ale odmienny przybiera ona teraz charakter: poprzednio będąca wynik m walki rozpacznej, a bezcelowej — teraz przeniknięta st spokojną, pogodną nawet rezygnacyą i oczekiwaniem ko a.

---

[1]) Unzeitgemässe Betrachtungen. Richard Wagner in Bayr h.

Wotan występuje tu nie jako unoszący się nad światem jego władca, lecz jako przebiegający go wędrowiec, który nie opanowanie, lecz tylko zrozumienie świata ma na celu i odgadnienie tkwiącej w nim zasadniczej zagadki. W «Zygfrydzie» zagadka ta w nowej ukazuje się postaci. Świat nie może być zbawiony przez żadne ustawy i układy z żądzy panowania wynikłe, ani przez wywrotowe tych ustaw pogwałcenia; zbawienie przynieść mu może li tylko jakaś wywiązująca się z własnej jego istoty żywa i twórcza potęga. Czyż taka potęga nie zawiera się w żywotnej sile natury ludzkiej, niezrażonej zwątpieniem, nieznającej trwogi ni wahania, pełnej wiary w siebie i w swe posłannictwo? Czyż nie dźwięczy ona w młodzieńczym wykrzykniku naszego poety:

Dalej z posad bryło świata
Nowymi cię pchniemy tory!

Czyż nie ożywia najszlachetniejszych dążeń i porywów młodości?

Realne jej wcielenie i pełne rozwinięcie, badawczy Wędrowiec-Wotan widzi w osobie i w czynach Zygfryda. W nim odnajduje owego wolnego, nietkniętego przekleństwem światowładczej żądzy bohatera, którego daremnie chciał wzbudzić mocą swej rozdwojonej w sobie woli, a który wbrew niej powstał jako harmonijne zespolenie najszlachetniejszych żywiołów bytu. Wobec rozbłysku tego żywiołowego człowieczeństwa, w zmierzch niebytu ustąpić musi człowieczeństwo, objawiające się w majestacie bóstwa, ale rozerwane wewnętrznie i żądzą zatrute.

Zygfryd siłą samorzutnej swej dzielności zdobywa pierścień Nibelunga, czyli symbol potęgi złota, jako środka szelkich chciwych, nienasyconych żądz ludzkich. Ale zeklęty talizman nie wywiera nań żadnego działania. łoto jest dlań tylko błyszczącym metalem, tem, czem go tura uczyniła i nie ma nad nim owej mocy złowrogiej, órą przez żądzę ludzką osiągnęło. Obojętny na jego

czary, idzie młody bohater za głosem przyrody, przemawiającej doń śpiewem ptaków, szumem drzew, urokiem blasków słonecznych i wyzywającą do walki potęgą żywiołów — idzie naprzód: walczy, gromi i zwycięża — aż zatrzymuje się sam zwyciężony czarem natury niewieściej i mocą tkwiącego w niej uczucia. Związek jego miłosny z Brunhildą, to związek władczej siły czynu męskiego z podnoszącą go ku wyżynom tą potęgą, którą Goethe określił nazwą «wieczno-kobiecości», «des Ewig-Weiblichen». Czyż w nim zawiera się moc zbawcza i rozwiązanie zagadki świata? Wszakże rozdział między pragnieniami władzy i miłości w duszy Wotana i w duszy ludzkości stał się istotną przyczyną złych ustaw, obłudnych układów i omylnych dążeń świata — wszakże zapanowanie na nim chciwej żądzy złota, stało się jego przekleństwem. Czyż więc stłumienie tej ostatniej w harmonijnym z samej istoty bytu wysnutym związku władczej woli z pragnieniem miłosnem przyniesie wybawienie światu od wszelkich win jego i przekleństw?

Gdybyż ten związek wiekuistą miał trwałość i całą powszechność serc ludzkich ogarnął! Niech wtedy w zmierzch zapadają stare, zbrodnicze bogi pogańskiej czy spogańszczałej w kulcie złotego cielca ludzkości. Ale czy z własnej swej istoty zdoła ona wysnuć zbawczą, odradzającą siłę życia?

Odpowiedz na to pytanie znajdujemy w ostatnim dramacie trylogii wagnerowskiej.

VII. Pierwsza, wstępna scena «Zmierzchu bogów» tragiczne zdaje się zapowiadać rozwiązanie zagadki świata.

Noc. Dzika skalista okolica. Trzy Norny, prządki wróżebne, przędą nić istnienia i śpiewają pieśni ponure o przyszłych losach ludzi i bogów. Widzą ich zbrodnie, klęski i przekleństwa, czują zbliżający się zmierzch ic wiekuisty. Wtem pęka nić odwieczna. Wieszcze siostr tracą wątek swej wiedzy i zapadają w otchłań przedbyt gdzie Matka Erda spoczywa w śnie nieprzespanym.

Nagle, w drugiej scenie wstępnej, wyjaśnia się wid

krąg. W pośród blasków dnia słonecznego występują Zygfryd i Brunhilda. Młody bohater żegna ukochaną i wyrusza w świat między ludzi na przygody i czyny rycerskie. Płynie naprzód po Renie, zdążając na sławny dwór króla Guntera, który wraz z młodą i piękną siostrą Gutruną w chwale i potędze na wybrzeżach ojczystej rzeki panuje.

Pierwsze sceny aktu 1-go rozgrywają się we wspaniałych komnatach dworca królewskiego. Otwiera się tu przed nami realna dziedzina bytu ludzkiego, jego dążeń zawodnych, niezniszczalnych pragnień i zawikłań tragicznych. Głównym sprawcą tych ostatnich staje się blady, ponury Hagen, przyrodni brat króla Guntera, a syn Nibelunga Alberycha, zrodzony z kobiety nie miłością, a siłą złota zniewolonej. Wyobraża on tu żądzę chciwą swego demonicznego ojca, który wciąż rozmyśla o odzyskaniu wydartego mu pierścienia, a z nim władzy nad światem.

Obecnie czarodziejski talizman znajduje się w posiadaniu Brunhildy, pozostawiony jej przez Zygfryda w zakład miłości. Przeciw niej tedy zwracają się knowania syna Nibelunga. Sławi on przed Gunterem najszlachetniejszą z kobiet, na ognistej mieszkającą skale. Kto ją posądzie za żonę, ten wieczną okryje się chwałą. Ale jak przebyć fale płomieni, jak zdobyć ukrytą po za nimi heroiczną niewiastę? Mądry Hagen zna na to radę. Oto przybywa Zygfryd, bohater jedyny wpośród śmiertelnych, zdolny tego czynu dokonać. Niechże Gunter zjedna sobie jego pomoc, niech mu w nagrodę odda piękną swą siostrę za żonę. Jest napój czarodziejski, wzbudzający w każdym mężczyźnie nagłą miłość dla kobiety, z rąk której go otrzyma. Niech Gutruna poda napełnioną nim czarę powitalną młodemu bohaterowi, a zapomni on o wszystkich kobietach na ziemi i stanie się wiecznym jej niewolnikiem. Przewrotny ten plan wykonany zostaje przez nieświadomą jego znaczenia i celów istotnych królewnę. Zygfryd wypiwszy podany przez nią napój, zapala się gwałtowną ku niej miłością, traci całkiem pamięć Brunhildy i zobowiązuje się

zdobyć ją dla Guntera, któremu braterską poprzysięga wierność.

Teraz na ziemi i na niebie rozpoczyna się pełna grozy tragedya. Zerwany został związek dwóch istot ludzkich przez miłość i czyn heroiczny zjednoczonych, związek będący symbolem odrodzenia natury ludzkiej, wyzwolenia jej z więzów przeklętej żądzy złota. Teraz ona na nowo podnosi się na świecie. Alberych działa wpośród ludzi przez swego demonicznego syna i gotuje się do rozpostarcia nad światem swej złotowładczej potęgi. Bogowie, zgromadzeni w Walhali w ponurej rezygnacyi oczekują końca. Wotan wysyła na zwiady swoje wieszcze kruki. Gdyby pierścień zwrócony został córkom Renu, gdyby złoto przeklęte wróciło znów na łono niewinnej przyrody, świat mógłby być jeszcze wybawiony.

Tę myśl władcy bogów pochwyciła jedna z Walkiryi. Spieszy potajemnie do Brunhildy. Ale daremnie błaga ją o zwrot pierścienia. Brunhilda jest obecnie tylko kochającą bez miary kobietą. Ten pierścień, zakład miłości Zygfryda, droższy jej nad wszystko w świecie. Niech giną bogowie, niech świat się zapada — ona nie odda swej serdecznej pamiątki. A tymczasem ten, z rąk którego ją otrzymała, jakąż straszną gotuje jej nagrodę za tyle miłości!

Brunhilda słyszy znany dźwięk jego rogu. Spieszy radośnie na spotkanie i z przerażeniem widzi obcego człowieka, który, przebywszy płomienie, domaga się jej serca i ręki. To Zygfryd, przemieniony mocą czarodziejskiego hełmu w postać Guntera. Daremnie Brunhilda z dzielnością dawnej Walkiryi walczy przeciw nieznanemu napastnikowi. Pokonana, musi oddać pierścień i zostać żoną obcego męża.

W akcie 2-im odbywają się gody weselne w nadreńskim dworcu Guntera. Zygfryd zaślubia Gudrunę, Gunter zostaje małżonkiem nieszczęsnej Brunhildy. Ta, poznając wiarołomnego kochanka, strasznem wybucha oburzeniem. Zygfryd, zawsze pod wpływem czaru zapomnienia nie

pojmuje uniesień nieznanej kobiety i, nie troszcząc się o jej gniewy, używa chwil radosnych przy boku pięknej małżonki. Z tych zawikłań korzysta chytry Hagen: ofiaruje się być mścicielem zrozpaczonej Brunhildy i znieważonego rzekomo honoru Guntera. Wszyscy troje poprzysięgają śmierć bohatera. Hagen zabić ma go podstępnie podczas polowania.

Dopełnienie zbrodniczego zamysłu stanowi główny motyw 3-go aktu «Zmierzchu bogów», a zarazem ostatniego całej trylogii, oraz staje się przyczyną końcowej katastrofy tragicznej.

Zygfryd, oddzieliwszy się od towarzyszy, błądzi polując na brzegach Renu. Trzy płoche rusałki wśród wesołych igraszek na falach rzeki domagają się od niego zwrotu pierścienia i śmierć mu rychłą wróżą. Wkrótce z różnych stron gromadzą się myśliwscy towarzysze Zygfryda i swobodnie na chwilowy rozkładają się spoczynek. Aby rozproszyć chmurę widną na czole Guntera, opiewa Zygfryd swe dawne czyny. Cała epopea heroiczna jego życia powtarza się w streszczeniu. Słychać szum drzew niebotycznych, wśród których wzrastał bohater, odzywa się głos wieszczego ptaka. Zwycięska walka ze smokiem, zdobycie pierścienia i skarbu uprzytomniają się pamięci Zygfryda. Wreszcie siła wspomnień przezwycięża władnący nim dotąd czar zapomnienia. Zygfryd śpiewa o zdobyciu cudnej kobiety na ognistej skale, imię Brunhildy odzywa się w jego pieśni, cała moc zapomnianej miłości owłada na nowo jego sercem. W tem piorunujący motyw alberychowego przekleństwa uderza nagle w rozbujałe fale najcudniejszych harmonii muzycznych. Zygfryd pada przebity zdradziecką włócznią Hagena. Zgroza przejmuje obecnych. Wieszcze [illegible]uki Wotana ulatują nad ich głowami, niosąc władcy [illegible]ebios wieść o strasznym czynie. A po nad całą grozą [illegible]tuacyi unoszą się uroczyste tony marsza żałobnego, [illegible] których, pełen nadziemskiego spokoju majestat śmierci

odnosi tryumf nad dzikim rozgwarem namiętnych burz i tragicznych walk życia.

Ostatnia scena tragedyi rozegrywa się znów w dworcu królewskim wobec zwłok bohatera. Główną jej działaczką staje się Brunhilda, która teraz odzyskuje swą boską wiedzę i wygłasza słowo zagadki bytu, słowo spełnienia jego radości, ukojenia cierpień i rozwiania jego ułudy:

Ni złoto, ni mienie
Ani władzy moc,
Ni dom, ani dwór,
Ni przepychu blask,
Ani ustaw mętnych
Omylna ułuda,
Ani obyczaju
Obłudnego prawo: —
Błogość w radości i bólu,
Miłość tylko nam dać może...

Miłość przezwyciężająca wszechwładną w świecie ludzkim ułudę życia i w śmierci ofiarnej znajdująca swe wiekuiste stwierdzenie. Brunhilda rzuca się na stos, na którym płoną zwłoki Zygfryda. Morze płomieni ich ogarnia, rozszerza się, wznosi ku górze i zapala na niebie ognistą łunę. To pożar Walhali. Zwiastuje on koniec, wiekuisty zmierzch bogów, którzy giną, bo niezdołali zawładnąć światem w prawdzie i miłości, ani przezwyciężyć ciemnych mocy fałszu i żądz samolubnych.

Tymczasem na ziemi najprzewrotniejsza z nich, żądza złotowładcza wyciąga po swą zdobycz ramiona. Syn Nibelunga, blady, ponury Hagen czyha na symbol jej, pierścień przeklęty, aby go porwać z popiołów stosu śmiertelnego Zygfryda i Brunhildy. Lecz daremne jego nadzieje. Nagle zapadają się płomienie. Fale Renu występują z br... gów. Na ich powierzchni unoszą się trzy rusałki i chw... tają przekazany im przez Brunhildę pierścień. Hag... z rozpacznym okrzykiem rzuca się za nimi, lecz porwa... przez nie, ginie w głębi wód. W dali na falach widać có... Renu, unoszące z tryumfem klejnot złowrogi, który oc...

szczony z przekleństwa ludzkich żądz i win, powraca na łono niewinnej przyrody.

VIII. Stosownie do uczynionego na wstępie zastrzeżenia w rozwiniętym tu przeglądzie dzieła wagnerowskiego, miałem na względzie li tylko jego stronę poetycką; nie wynika wszakże stąd, abym nie uznawał pierwszorzędnego znaczenia w nim muzyki i nieuprzytomniał sobie wciąż podczas mego przeglądu wrażeń od niej otrzymanych.

Bez tego niepodobnaby zrozumieć ani odczuć twórczości Wagnera. Muzyka jest niejako powietrzem jego świata poetyckiego, niezbędnym, ożywczym jego czynnikiem, środowiskiem, w którem załamują się wszystkie promienie jego natchnienia, wraz z urozmaiconą grą swych barw i blasków, w którym żyją, oddychają i poruszają się wszystkie jego twory o tak różnorodnych postaciach i kształtach. Zwiedzając jedną dziedzinę tego świata poezyi wagnerowskiej, rozpatrywaliśmy tylko wyobrażeniową i myślową treść napełniających ją zjawisk, ale przytem musieliśmy bezwiednie odczuwać działanie owego płynnego żywiołu muzyki, który na wskroś je przenika i ze wszystkich stron je ogarnia. Co innego odczuwać go w ten sposób, a co innego badać umiejętnie. To ostatnie zadanie przez nikogo u nas nie było dotąd podejmowane. Wartoby, aby ktoś świadomy rzeczy, zwrócił na nie uwagę. W innych krajach ucywilizowanych oddawna już nim się zajęto.

W każdym razie poznanie plastycznych kształtów i zjawisk poezyi wagnerowskiej winno uprzedzać badanie ogarniających je powietrznych fal muzyki. Widzieliśmy jak wspaniałe i różnorodne są ich formy i jak bogata treść je napełniająca. Ale czy treść owa w «Pierścieniu Nibelunga» znajduje zupełny i doskonały wyraz w jego formach poetyckich? Można w tym względzie mieć niejakie wątpliwości. W ciągu naszego przeglądu napotykaliśmy idee t[illegible] oderwane i nieuchwytne, a sam główny wątek trylog[illegible] tak trudny jest do ogarnięcia w swym szerokim, świat

cały obejmującym zakresie! A ktoby przeczytał to wszystko, co o idei przewodniej «Pierścienia» popisali różni zacietrzewieni wagnerzyści, a nawet, co prawda, i sam Wagner w swych pismach teoretycznych, mógłby powiedzieć jak uczeń w «Fauście» Goethego po wysłuchaniu bałamutnych nauk Mefistofelesa:

Od tego wszystkiego głupio tak mi się zrobiło,
Jak gdyby się koło młyńskie w głowie mej kręciło.

Na szczęście jednak poeta-myśliciel, zatapiający się niekiedy zbyt głęboko w bezdenne otchłanie abstrakcyi, chwilami znów, przejmujący się nadto narzucaną mu przez fanatycznych wielbicieli rolą wyroczni — nie przestał być nigdy poetą-twórcą, czasem nawet ośmieliłbym się powiedzieć — poetą-wieszczem, obdarzonym ogromnie potężną wyobraźnią i genialną intuicyą uczuciową. Dzięki tym przymiotom, zdołał on naogół, z nielicznymi wyjątkami uzewnętrznić poetycznie swe idee w formach nader wyrazistych i zdołał odczuć przedziwnie bardzo głębokie i zasadnicze prądy duchowego życia ludzkości.

Jak wszyscy genialni poeci, czuł się Wagner spowinowacony duchowo z głównym żywiołem wszelkiej prawdziwej poezyi: z samorodną twórczością ludu. Zaznaczyłem poprzednio, jak zbliżył się do Mickiewicza w poglądzie swym na doniosłe znaczenie mytów i podań ludowych. Widzieliśmy, iż z tego źródła zaczerpnął pierwiastki wszystkich postaci i obrazów dramatycznych swej trylogii. Dodać trzeba, że i w pozostałych swych utworach z owych pierwiastków wysnuł wszystkie prawie swe natchnienia poetyckie. One też niewątpliwie pobudziły i rozwinęły w nim te olbrzymie zasoby siły twóczej, dzięki którym zdołał nadać wyrazistą, żywą postać bardzo oderwanym nie. z ideom. W potężnej ich plastyce metafizyczne dążnc ci jego umysłu znajdowały przeciwwagę, bez której uniosły y może i rozwiały całą jego poezyę w mgły abstrakcyi.

Ale jako prawdziwie genialny twórca, Wagner ie

przerabiał tylko i nie naśladował niewolniczo mytów ludowych (jak to nieraz czynią drugorzędni poeci), lecz rozwijał samodzielnie wysnuty z nich wątek, własnych indywidualnych natchnień i rozwijał go w formie zupełnie oryginalnej, tworzącej nowy typ sztuki dramatycznej. W pierścieniu Nibelunga» posługiwał się nawet odrębną formą wiersza, wzorowaną na rytmie pierwotnej ludowej poezyi germańskiej. Jest to tak zwana aliteracya, polegająca na rytmicznem powtarzaniu się w zgłoskach akcentowanych, podobnych brzmień spółgłoskowych. Nie rozwodząc się dłużej nad tą formą, przytaczam tylko jej przykład. Oto w «Walkiryi» Zygmunt tak śpiewa o wiośnie w swej pieśni miłosnej:

Auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt.

Polski tłumacz, Teodor Mianowski, tak przełożył ten ustęp, naśladując dość udatnie rytmikę aliteracyi, ale niewiernie oddając obraz poetycki:

Na ciepłych wiewów
wonnej fali
wionąc wonią,
waży się.

Żałuję, że nie mogę tu trochę dokładniej zastanowić się nad tą ciekawą i oryginalną formą poetycką, której Wagner ogromnie doniosłe przypisywał znaczenie i z której uderzające czasem wydobywał piękności.

Na zakończenie parę słów jeszcze o przewodniej idei dzieła wagnerowskiego, wziętej w możliwie najprostszej s ej postaci. Starałem się uwydatnić ją w przedstawieniu g ównego wątku trylogii. Wysnuta ona została z zasadnic ego motywu mytycznego. W starogermańskiem podaniu c łocie Renu zaznacza się bardzo dobitnie moc złowroga t o szlachetnego kruszcu, pobudzającego chciwe żądze

ludzkie, walki okropne i zbrodnie potworne. Czyż we współczesnej epoce wszechpotężnego kapitalizmu, głównej pobudki i głównego narzędzia nienasyconych pożądań władzy, bogactwa, znaczenia i używania materyalnego — czyż w takiej epoce i wobec takich stosunków życiowych, przeklęty pierścień Nibelunga, symbol demonicznej potęgi złota, nie posiada szczególnego znaczenia? Czyż nie włada on dzisiaj potężniej, niż kiedykolwiek duszami ludzkimi? Czyż nie jest głównym motywem okropnej tragiki życia współczesnego, ujawniającej się w tysiącznych jego starciach i sprzecznościach?

A jak głęboko ujęta została w trylogii wagnerowskiej główna z tych sprzeczności tragicznych:

«Tylko ten, co się wyrzecze miłości, zdobędzie w złocie środek władzy nad światem».

Czyż nie tą drogą zdobyli ją ci, co dziś przez złoto najpotężniej światem władają? Ale Wagner widział tylko całą okropną tragikę tego przeciwieństwa między wszechwładnem, ubóstwianem złotem, a sponiewieraną miłością ludzką — nie widział owego wiecznie żywego źródła, z którego ta ostatnia zawsze zaczerpnąć może siłę odżywczą: źródła idei chrześcijańskiej.

Przeniknięty duchem wrogiej jej filozofii niemieckiej w konsekwentnem rozwinięciu wysnutej z niej myśli, dojść musiał do tego kresu, do którego dochodzi nieodzownie każda szlachetna i wzniosła myśl ludzka, odrzucająca prawdę chrześcijaństwa: do bezwzględnej pesymistycznej negacyi bytu. Tej negacyi dał przepotężny wyraz poetycki w najwznioślejszej tragedyi naszych czasów: w «Pierścieniu Nibelunga».

Ale przenikająca ten utwór myśl zwątpienia pesymistycznego nie miała być ostatnią myślą poety. Świa[illegible]o wiary, które, na samym schyłku życia, zabłysło [illegible] w «Parsifalu» od tajemniczego symbolu świętego Gra[illegible], nadprzyrodzoną glorią chrześcijańską opromieniło gasn[illegible]ą jego twórczość — i ustąpił on z tego spogańszczałego [illegible]

szego świata pono z wyznaniem, które uczynił ongi umierający na ruinie starożytnego pogaństwa Julian Apostata i które w natchnionym przez wieszczą wizyę przyszłości poemacie Krasińskiego rozbrzmiewa po nad ruiną pogaństwa nowożytnego:

Galilee vicisti!



FRYDERYK NIETZSCHE

jako przedstawiciel antychrześcijańskiego humanitaryzmu.

«Wiele jest dziwów, lecz człowiek największym dziwem na świecie».

Tak śpiewa chór w «Antygonie» Sofoklesa, wygłaszając jeden z najwspanialszych w poezyi wszechświatowej hymnów na cześć i chwałę człowieczeństwa. Któż lepiej mógł je wysławić, jak wielki poeta narodu, który w życiu swem i w swej twórczości pozostawił takie doskonałe wzory bogato i wszechstronnie rozwiniętej natury ludzkiej? A nigdzie ona u Greków nie objawiła się w większej swej mocy i wzniosłości, jak w ich poezyi tragicznej, ale nigdzie też nie daje się wyraźniej odczuć ograniczoność jej sfery duchowej, przez istotę poganizmu zakreślonej. Kreacye tragików greckich to idealne upostaciowania wielkich i silnych duchów ludzkich, które upadają pod ciosami ślepych potęg przeznaczenia, zachowując nieskazitelną cześć i godność w upadku. Człowieczeństwo przedstawione w nich zostaje jako rozbijające się w najwyższem natężeniu swego życia duchowego o przyrodzony swój kres, poza którym wznosi się groźna, nieprzenikniona zagadka wszechpotężnej Ananke. Ale pełna godności, opromieniona blaskiem piękna postawa ginących bohaterów tragicznych jakże wymownie świadczy o intuicyjnem uznaniu i uprawnieniu przez geniusz twórczy poe-

hellеńskiej, ich istoty duchowej, oraz ujawniającej się w niej wyższej nad przyrodę istoty człowieczeństwa!

To co było tylko przeczuwane przez najwyższych mistrzów sztuki greckiej i wogóle przez najwyżej wznoszące się duchy starożytności pogańskiej — stało się przedmiotem ściśle określonej, pozytywnej wiary przez objawienie chrześcijańskie w duszach ludów nowożytnych wzbudzonej. Człowieczeństwo, tak bujnie w promieniach klasyczno-pogańskiej kultury zakwitające, ale tak ściśle w przyrodzonym, ziemskim swym zakresie przez nią zamknięte, ujrzało teraz przed sobą niezmierzony przestwór zadań nadprzyrodzonych i wskazany w nich istotny cel swego rozwoju duchowego. Ale jak często nowożytna, chrześcijańska ludzkość cel ten wzniosły z oczu traciła! jak często zwracała się ponownie ku ideałom helleńskiego pogaństwa, oczarowana urokami ich prawdy szczero ludzkiej i piękna artystycznego!

Główny z tych zwrotów znany jest w historyi pod nazwą odrodzenia: odrodzenia sztuki klasyczno-helleńskiej, oddającej się na usługi natchnieniom twórczym z ducha chrześcijańskiego wysnutym — ale zarazem też odrodzenia wprost przeciwnego temu duchowi czysto pogańskiego pojęcia zadań i przeznaczeń człowieka na ziemi. Odtąd idea człowieczeństwa, czyli idea humanitarna w dwojakiej występuje postaci: jako dążność do jak najpełniejszego rozwoju jestestwa ludzkiego w czysto ziemskim zakresie, oraz jako wiara w nadziemskie jego przeznaczenia, w jego stosunek do Boga i w wynikające stąd jego stanowisko wobec świata. Starcia wrogie tych dwóch wprost przeciwnych sobie prądów humanitaryzmu chrześcijańskiego i pogańskiego stanowią najważniejsze momenty w dziejach kultury i życia duchowego nowożytnej Europy, a naczelne miejsce między nimi zajmuje wielka rewolucya francuska, wraz z wywołanym przez nią w rozwoju wszystkich pra-w ludów europejskich przewrotem społecznym i umysłowym.

Bezpośrednim skutkiem tego przewrotu było wzmożenie się humanitaryzmu anty-chrześcijańskiego, rozszerzenie się jego w umysłowem życiu obcych mu przedtem warstw społecznych, oraz idąca w ślad zatem zasadnicza zmiana w charakterze typowych jego przedstawicieli. Ongi byli to entuzyastyczni badacze hellеńsko pogańskiego klasycyzmu, uzdolnieni lub genialni nawet jego naśladowcy w sztuce, wreszcie pełni wytworności dworacy i arystokraci — w społeczeństwie po-rewolucyjnem wraz z demokratyzacyą całej kultury nowoczesnej, i przenikające ją prądy humanitaryzmu zostały zdemokratyzowane, przedostały się do szerokich warstw mieszczańskich, które wystąpiły teraz na pierwszy plan życia cywilizacyjnego. A zbytecznem jest prawie dodawać, że przybrały one teraz charakter tem bardziej antychrześcijański, jako wynikające z tak zasadniczo wrogiego chrześcijaństwu przewrotu społecznego.

W epoce przedrewolucyjnej pogańska idea humanitarna i złączona z nią żądza nienasyconego używania zmysłowego wchodziły w różne kompromisy z przeciwną im wprost zasadą chrześcijańsko-humanitarną, niekiedy kryły się pod obłudnymi jej pozorami — od czasów wielkiej rewolucyi zeszłowiecznej zerwały wszelki prawie związek z chrześcijaństwem i wraz z bezprzykładnie szybkim, a jednostronnym rozwojem kultury materyalnej wieku XIX coraz większemu ulegały zmateryalizowaniu. Istotna ich przedstawicielka postępowa i wolnomyślna demokracya mieszczańska, oparta na zdobytej przez rewolucyę zasadzie równości politycznej, pełna energii żywotnej, potężna wiedzą i pracą, rozwinęła teraz niezmordowaną działalność w dążeniu do władzy, znaczenia, bogactwa, do wszechstronnego rozwoju dobrobytu materyalnego, osiągając na tem polu niesłychanie szybkie i doniosłe zdobycze, o jakich nie śniło się nawet żadnej z poprzednich epok cywilizacyjnego rozwoju.

Nie dziw, że wobec tych zdobyczy antychrześcijański

humanitaryzm, nic nie uznający poza ziemskimi prawami i zadaniami człowieka, coraz bardziej się wzmagał. Ale ulegając wciąż spotęgowaniu, uległ jednocześnie strywializowaniu w tej sferze społecznej, która teraz owładnęła nim przemożnie, jako przekazanem jej przez rewolucyę dziedzictwem. Zasklepione w sobie i w przyrodzonej swej dziedzinie człowieczeństwo stało się teraz nie tylko ideałem najwyższym, ale po prostu bożyszczem wolnomyślicieli nowoczesnych i doczekało się nawet formalnego kultu w słynnej «religii ludzkości» przez znamienitego mistrza pozytywizmu, Augusta Comte'a pod koniec jego zawodu ustanowionej. Ale kto się stał teraz istotnym przedstawicielem owego ubóstwionego człowieczeństwa? Jako główny jego przedstawiciel wystąpił w dobie porewolucyjnej (obok innych, nierównie mniej powszechnych typów) nowożytny mieszczanin, kupiec, przemysłowiec, uczony i wogóle zawodowy pracownik, bardzo jednostronnie zazwyczaj rozwinięty, obcy wszelkim wyższym dążeniom duchowym, o zacieśnionym widnokręgu myślowym i wybitnie filisterskich skłonnościach.

Czyż taka sfilistrzała natura ludzka, odarta z wszelkich, zdobiących ją niegdyś uroków estetycznych i wznoszących ją ponad przeciętny poziom znamion siły żywiołowej nie jest trywialną karykaturą i parodyą prawdziwego człowieczeństwa? A jednak właśnie w tym swoim stanie i w tej postaci, rozpostarta z pychą dorobkiewicza na wygodnych legowiskach zmateryalizowanej doszczętnie kultury, ogłosiła ona we współczesnym antychrześcijańskim humanitaryzmie własną apoteozę i swoje doczesne cele i zadania, swój dobrobyt materyalny uznała za najwyższy ideał rozwoju wszechludzkiego.

Jeśli starożytni Grecy szczycili się swem człowieczeństwem i ubóstwili je we wspaniałem gronie swych nieśmiertelnych Olimpijczyków, to mogli się powołać na własną swą tak bogato i bujnie rozwiniętą naturę ludzką. Chwalcy nowożytnego człowieczeństwa powołują się na

olbrzymie, uiesłychane zdobycze jego kultury. Ale czyż ta w swym jednostronnym materyalistycznym rozwoju nie jest raczej zmechanizowaniem sił jestestwa ludzkiego w zbiorowej społecznej działalności, aniżeli pełnym, indywidualnym ich rozkwitem? Czyż człowiek nie staje się w niej tylko kółkiem machiny społecznej, poruszającem się bezwiednie prawie, bez świadomości ni poczucia istotnych swych zadań ludzkich?

Dawny Grek, ubóstwiając swą tak wspaniale rozwiniętą naturę ludzką, miał jednak poczucie jej ograniczoności i odczuwał intuicyjnie unoszącą się ponad nią wyższą potęgę, która taką wzniosłą grozą tragiczną nad życiem jego zaciężyła. Typowy przedstawiciel współczesnego humanitaryzmu, sfilistrzały pracownik nowożytnej kultury nie ma ani cienia podobnych uczuć: żyje zadowolony ze siebie i ze świata, ze swych maszyn, kolei, telegrafów, ze swego dobrobytu i komfortu; tragiczność poczytuje tylko za jeden ze środków rozrywki, a żadnej wyższej potęgi nad sobą nie uznaje.

A jednak daleki jest od przyjęcia konsekwencyi bezwzględnego jej zaprzeczenia, od ubóstwienia zwierzęcych żądz i instynktów natury ludzkiej, które stanowią główny jej objaw po odrzuceniu wszelkich nadziemskich dążeń i aspiracyi, będących istotną treścią duchowej jej istoty. Wie on z doświadczenia dziejów, że taka szczera apoteoza tkwiącej w człowieczeństwie zwierzęcości prowadziła do okropnych wstrząśnień i kataklizmów rewolucyjnych. Zamiłowany w swym spokojnym filisterskim dobrobycie, unika starannie wszystkiego, co może go zamącić, a gotów przyjąć i uznać wszystko, co może go utwierdzić. To też, choć odrzuca chrześcijaństwo i szczyci się swym antychrześcijańskim, wolnomyślnym humanitaryzmem, uzn e jednak chętnie pewne zasady chrześcijańskie, będące ?-kojmią ładu społecznego i zabezpieczeniem od grożąc h mu wstrząśnień, choć w istocie swej wewnętrznej zupe e

przeciwne całemu rozwojowi kultury współczesnej i co krok przez nią zaprzeczane.

Powstaje stąd potworna obłuda, a zarazem ułuda wielka współczesnego życia kulturalnego. Jego działacze praktyczni i rzecznicy teoretyczni, w duszy obcy zupełnie chrześcijaństwu, lub nawet wprost nienawistnie dlań usposobieni, udają obłudną cześć dla pewnych jego idei etycznych i oderwawszy je od religijnego całokształtu nauki Chrystusa, pozbawiwszy je przez to źródła ożywczej siły, łudzą się, przypisując tym bezdusznym abstrakcyom żywotne i trwałe znaczenie w rozwoju duchowym przyszłej ludzkości. Ta ułuda, wynikająca z zapoznania zasadniczego przeciwieństwa między żywiołami chrześcijańskiego i pogańskiego humanitaryzmu, niejednokrotnie rozwiewaną była i jest przez wynikające z tego ostatniego rewolucyjne dążności, które bądźto jako gwałtowne wstrząśnienia polityczne, bądź też jako nieustające w naszem życiu współczesnem głuche wrzenie socyalne, wymownie świadczą o całej potędze ukrytych w owem spogańszczałem człowieczeństwie współczesnem zwierzęcych żądz i namiętności. Teoretycznie z ogromną siłą uwydatnił je słynny i osławiony pisarz niemiecki, którego działalność z tego punktu widzenia zamierzam pokrótce w niniejszej pracy przedstawić.

I.

Fryderyk Nietzsche wyszedł ze społeczeństwa, które w rozwoju współczesnej kultury europejskiej przeważną odegrało rolę. Pochodził z mieszczaństwa niemieckiego, z rodziny pastorskiej; był synem, wnukiem, synowcem i siostrzeńcem pastorów, tak w linii ojczystej jak i macierzystej.

Wiadomo, że duchowieństwo protestanckie w Niemczech stanowi główny zbiornik umysłowych sił sfery

mieszczańskiej, z której wyłącznie prawie się rekrutuje i z którą w jak najściślejszych pozostaje stosunkach. Nietylko samo wyróżnia się w niej nader wysokim poziomem umysłowym, uwarunkowanym już przez obowiązkowe wykształcenie uniwersyteckie, ale nadto w swych synach i potomkach dostarcza jej najliczniejszego zastępu uczonych, profesorów i literatów, którymi ona tak bardzo się szczyci, widząc w nich głównie swój tytuł do rzekomego w rozwoju kultury europejskiej przodownictwa. Ale samodzielnych, o górnym i śmiałym polocie myślicieli niewielu znajdziemy wśród owych uczonych synów pastorskich; charakteryzujący tak wybitnie ich sferę rodzimą duch mieszczańsko-filisterskiej rutyny panuje też przemożnie w ich mrówczej pracowitości i pedantyzmie profesorskim.

Pod tym ostatnim względem Nietzsche, obdarzony umysłem śmiałym aż do zuchwalstwa, miłośnik bezgranicznej swobody ducha, zacięty wróg wszelkiej rutyny i wszelkiego filisterstwa, stanowi wśród swego otoczenia społecznego zjawisko prawdziwie wyjątkowe. Wedle przekonania samego Nietzschego odrębność jego natury psychicznej dałaby się wyjaśnić odrębnymi właściwościami wrodzonemi, po odległych przodkach odziedziczonemi. Przywiązywał on wielką wiarę do tradycyi rodzinnej, wyprowadzającej pochodzenie Nietzschych ze szlachty polskiej, od jakichś hrabiów Nieckich, którzy, uchodząc jakoby przed prześladowaniami religijnemi, mieli osiedlić się w Niemczech i tu drugą znaleźć ojczyznę.

Czyżby istotnie indywidualizm szlachecko-polski, zaszczepiony na naturze niemieckiej i zbudzony atawistycznie w autorze «Zaratustry», miał wyjaśniać tajemn[illegible] tego dziwotworu duchowego, jaki nam się w jego tale[illegible] objawia? Niepodobna tu zastanawiać się nad tem p[illegible]niem, nierozwiązalnem pono zgoła wobec braku wszel[illegible] pozytywnych danych. Dość zaznaczyć, że sam Nietz[illegible] wierzył silnie w swoje pochodzenie polskie, szczycił [illegible]

nim otwarcie na przekór swym współziomkom niemieckim i rysami twarzy tak żywo przypominał typ szlachcica polskiego, iż to od razu uderza w licznych jego portretach i że z tego powodu brano go często za Polaka.

Jakiekolwiek wszakże były pierwotne źródła wrodzonych jego właściwości psychicznych, pewną jest rzeczą, że wychował się on, wzrósł i wykształcił wśród typowych warunków i wpływów sfery mieszczańsko-niemieckiej. Siostra jego, Elżbieta Förster-Nietzsche [1]) podaje w tym względzie dokładne, zajmujące i ze wszech miar wiarogodne wiadomości. Oczywiście w szczupłym zakresie niniejszej pracy nie możemy obficiej z nich korzystać. I nie potrzebujemy tego nawet; chodzi nam tu bowiem nie o wyczerpujące studyum ani o wszechstronną charakterystykę, lecz o uchwycenie z pewnego ściśle określonego punktu widzenia kilku rysów znamiennych duszy jednostkowej, odźwierciedlającej w nich pewne zasadnicze właściwości zbiorowej duszy współczesnej w jej krańcowej wybujałości a także w jej zwyrodnieniu i rozstroju.

Te wybujałe czy też zwyrodniałe rysy nie od razu występują w życiu i rozwoju Fryderyka Nietzschego. Poznajemy go naprzód jako naturę bogato obdarzoną i rozwijającą się wielostronnie, ale zupełnie normalną, niezdającą się wcale zapowiadać jakiejś szczególnej odrębności, którąby ją miała wyróżniać wśród najbliższego otoczenia społecznego. Przyszły zwiastun nadczłowieka, mającego być zaprzeczeniem dzisiejszego człowieczeństwa i jego kultury mieszczańskiej, w młodzieńczych swych latach zdawał się wyrabiać na człowieka będącego charakterystycznym jej przedstawicielem, w niej jedynie znajdującego swą racyę bytu. Kształcony bardzo starannie w domu i w szkole, dzięki wyjątkowym uzdolnieniom, szybko bardzo stanął na najwyższym poziomie współczesnej kul-

[1]) W dziele niedokończonem, wydanem u Naumana w Lipsku (1895—1897) w dwóch tomach, p. t.: *Das Leben Friedrich Nietzsche's*.

tury umysłowej i w niezwykle młodym wieku, bo w dwudziestym czwartym roku życia mianowany już został profesorem filologii klasycznej w uniwersytecie bazylejskim. Gdy z powodu tego szybkiego w zawodzie naukowym powodzenia poczęto szumnie go wychwalać i wysławiać, nieoszolomiony tem wcale młody uczony pisze w liście do siostry: «Cóż właściwie stało się wielkiego? Jeden profesor więcej na świecie: — ot i wszystko».

Nie darmo wyrażał się tak sceptycznie o swem nowem stanowisku. Nie odpowiadało ono wcale ani jego usposobieniu ani skłonnościom. Wkrótce zawiedzione zostały nadzieje pokładane w nim przez jego mistrzów i kolegów zawodowych. Nie był on wcale stworzony na uczonego szperacza i specyalistę filologa, mającego ściśle zakreślony obręb prac i badań. Dokoła jego osoby powstała wprawdzie niezadługo większa jeszcze wrzawa, aniżeli w chwili objęcia katedry profesorskiej, ale bardzo odmienna, niechętna mu i wroga. Powodem jej stała się pierwsza głośniejsza jego praca naukowa, z którą wystąpił po kilku drobnych rozprawkach, rozjaśniających pewne szczegółowe zagadnienia z dziedziny filologii i świadczących o doskonałem owładnięciu wszelkimi jej środkami naukowymi. Przedmiotem owej pracy był zupełnie nowy, na wskróś oryginalny i powszechne wywołujący zdumienie pogląd na istotę klasycznej tragedyi greckiej. Zdumienie, a nawet oburzenie, jakie on wywołał w świecie uczonym, aż nadto były usprawiedliwione. Stanowił on bowiem wynik nie tyle ścisłej myśli badawczej, jak tego oczekiwano słusznie od zawodowego filologa i profesora, ile samorzutnej dążności twórczej, która, niewiele się troszcząc o ścisłość naukową, ze śmiało i wspaniale narysowanego obrazu dramatycznej sztuki helleńskiej wysnuła ide[illegible] sztuki ogólno ludzkiej, odpowiadający ideałowi kultu [illegible] wprost przeciwnej współczesnej kulturze europejskiej.

W przedmowie do jednego z późniejszych wyd[illegible] wspomnianej rozprawy o narodzinach tragedyi, wyraża[illegible]

się o niej dość lekceważąco, dodaje wszakże Nietzsche, że w autorze jej można już rozpoznać «wyznawcę jakiegoś nieznanego bóstwa». Pod bóstwem owem należy rozumieć nie co innego, jak ubóstwione jestestwo ludzkie, pojęte czysto naturalistycznie, jako żywiołowa potęga kosmiczna w przeciwieństwie tak do religijnego, jak i do racyonalistycznego jego pojmowania. To ostatnie poczytywał Nietzsche za znamienny objaw współczesnej naszej kultury, na abstrakcyach rozumowych opartej i świadomą myślą badawczą powodowanej. W przeciwstawieniu do niej zarysowywało się już wtedy w jego umyśle, później wszechstronnie przezeń rozwinięte, pojęcie kultury, wykwitającej bezpośrednio ze swobodnej gry wrodzonych naturze ludzkiej instynktów, uszlachetnionych i spotęgowanych do najwyższego stopnia na drodze czysto przyrodzonego ich rozwoju. Pierwowzór i zaczątek takiej kultury widział Nietzsche u starożytnych Greków w orgiastycznym kulcie Dionizosa, z którego, jak wiadomo, tragedya grecka powstała, — za jeden z objawów powstrzymania czy też zwyrodnienia tego rozwoju kulturalnego uznawał filozofię Sokratesa i jego następców, wynoszącą myśl rozumną ponad instynkty i duszę ponad ciało. Nasza obecna kultura z jej religijno-chrześcijańskiem dążeniem do uduchowienia człowieka i naukowo-filozoficznem usiłowaniem możliwie najpełniejszego rozwinięcia intelligencyi i wiedzy ludzkiej, ma być ostatecznym wynikiem tego rozpoczętego już w filozofii greckiej zwrotu, który wedle Nietzschego jest tylko zboczeniem z drogi przyrodzonego rozwoju człowieczeństwa.

Nie wdając się tu w ocenę tej tak paradoksalnie brzmiącej teoryi, zaznaczmy tylko krańcowo zaprzeczne stanowisko jej twórcy względem całej cywilizacyi europejskiej i jej zarówno chrześcijańskich jak i anty chrześcijańskich dążności. Początkowo, uważając pierwsze z nich za zupełnie już nieżywotne i zwyciężone stanowczo przez postępy nowożytnej myśli wolnej, zwrócił Nietzsche cała

siłę swej dyalektyki przeciw drugim, przeciw zdobyczom owej właśnie myśli wolnej, wrogiej chrześcijaństwu lub lekceważącej je zupełnie, zaufanej bezgranicznie w sobie samej, w zdobyczach rozumu swego, swej wiedzy i swej kultury materyalnej. Wszystkie te bądź istotne, bądź pozorne jej tryumfy, o których wartości wewnętrznej powątpiewali dotąd tylko gorliwi zachowawcy lub wyznawcy gwałconej nieraz przez nie idei chrześcijańskiej, doczekały się teraz zaciekłego pogromcy w najbardziej krańcowym i bezwzględnym wolnomyślicielu współczesnym, który, nie uznając żadnych powag liberalizmu, począł go zwalczać po mistrzowsku użytą własną jego bronią samowolnej krytyki i zuchwałej negacyi.

Walkę przeciw wolnomyślicielstwu nowożytnemu oraz przeciw jego po rewolucyjnej, demokratyczno mieszczańskiej kulturze, wiedzy i filozofii rozwinął Nietzsche w szeregu rozpraw polemicznych, wydanych pod ogólnym tytułem: «Roztrząsania nie na czasie« — *Untseitmässige Betrachtungen.* Tytuł ten zaznacza już z góry zasadniczo-opozycyjne stanowisko autora względem ducha czasu i głównych jego objawów. Z największą zaciekłością zwraca się on przeciw optymizmowi wolnomyślnemu, który z zuchwałą pychą dorobkiewicza, rozpościerając się w dziedzinie nowożytnej kultury, głosi się odkrywcą wszystkich prawd wiedzy, zdobywcą wszystkich środków szczęścia i dobrobytu całej ludzkości. Jako typ takiego liberała optymistycznego wziął Nietzsche bardzo wpływowego naówczas (około r. 1870) pisarza, Dawida Straussa, autora na wskróś antychrześcijańskiego «Życia Jezusa» i poddał niezmiernie surowej, nielitościwej prawdziwie krytyce, inne niemniej głośne jego dzieło p. t.: «Dawna i no[wa] wiara». W tem ostatniem swem piśmie stawia Strauss [na] miejsce przeżytej już (wedle jego mniemania) wiary chr[ze]ścijańskiej, bezwyznaniową wiarę w postęp, wiedzę o[raz] materyalne zdobycze kultury nowoczesnej, w dość naiw[ny] sposób okazując przytem zadowolenie z siebie samego,

swych przekonań, zasad i dążeń, stanowiących jakoby ostateczny, najwyższy wyraz wszechludzkiego rozwoju. Ową naiwność zaufanego w sobie i w swej mądrości uczonego uwydatnił Nietzsche w rysach niezmiernie dosadnych, uprzytomniających nam nader żywo całą płaskość i pospolitość podobnego nastroju umysłowego, świadczącego wymownie o wielkiej ciasnocie duszy i ograniczeniu tak łatwo dających się zaspokoić pragnień i dążności, a znaczenie istotne ukazanego w osobie Straussa typu psychicznego określił doskonale przeszłą następnie w powszechne użycie nazwę *Bildungsfilister* — filister kulturalny.

Jakaż istotna jest różnica między takim zadowolonym z siebie i ze świata uczonym, a współczesnym filistrem mieszczańskim, francuskim rentierem lub Spiessbürgerem niemieckim, który niczego nie pragnie okrom spokoju, dobrobytu i używania? Różnica polega tylko na wyższym poziomie kultury oraz na wynikającym stąd odmiennym sposobie zaspakajenia pragnień, które wszakże, w jednym i w drugim wypadku, odznaczają się tąsamą, w różnym tylko stopniu ujawniającą się ograniczonością swego zakresu. A nie co innego, tylko ta ograniczoność właśnie stanowi istotę prawdziwego filisterstwa; przez nią i w niej przeciwstawia się ono prawdziwemu człowieczeństwu, które, z natury swej powołane do wyższych, nadziemskich przeznaczeń, nigdy w ograniczonym zakresie ziemskich dążeń zamknąć się nie może. Rozpanoszenie się za naszych czasów zwykłego, mieszczańskiego filisterstwa jest wynikiem szybkiego wzrostu cywilizacyi materyalnej, oraz dobrobytu zapewnionego przez nią szerokim warstwom społecznym — filisterstwo kulturalne jest następstwem rozszerzenia tychże samych wpływów i oddziaływań cywilizacyjnych w dziedzinie umysłowej, artystycznej, ogóle w sferach bardziej uduchowionych, z których jednak wykluczone jest istotne znamię duchowości: nieskończoność pragnień i dążeń, w zaprzeczanem przez nowo-

żytną cywilizacyę chrześcijaństwie znajdująca najwyższy i najprawdziwszy swój objaw.

II.

Z tego, co wyżej o ideach i przekonaniach Nietzschego powiedziano, można już wnosić, że występując tak wrogo przeciw wolnomyślności Straussa i jemu podobnych «filistrów kulturalnych», nie miał wcale zamiaru stawać w obronie religijnych i humanitarnych zasad chrześcijaństwa. Owszem, był od nich niemniej aniżeli tamci daleki, a w następstwie bardziej się jeszcze od nich oddalił i z większą zaciekłością je zwalczał. Wszelako pod jednym względem, wyróżniającym go najwięcej od wyznawców nowej, straussowskiej wiary, zbliżał się mimowoli, nie powiem do samej nauki Chrystusa, ale do jednej z naczelnych jej idei, mianowicie: pod względem głębokiego przejęcia się ideą nieskończoności zadań człowieka na ziemi, zupełnie zapoznawaną przez owych zadowolonych z siebie i ze swej pozytywno-realnej i racyonalistycznej kultury ciasnogłowych filistrów.

Wprawdzie Nietzsche pojmował tę ideę w sposób zupełnie obcy, a nawet wrogi chrześcijaństwu. Odrzucając wynikającą z niej dążność duchowego udoskonalenia i wogóle wszelką wiarę w duchowość jestestwa ludzkiego, uznawał tylko nieskończoność w rozwoju przyrodzonych, żywiołowych sił jego i instynktów, którym przypisywał zdolność wytworzenia doskonalszego typu człowieczeństwa i nierównie doskonalszej, aniżeli obecnie istniejąca, kultury. Ale czy samo to uznanie tak wielkich zadań człowieka na ziemi, zadań, wznoszących się ponad wszystkie (tychczasowe sfery rozwoju wszechludzkiego, nie wytv rzyło się w umyśle paradoksalnego myśliciela, pod b(wiednie odczuwanym przezeń wpływem chrześcijańsk idei nieskończonego udoskonalenia? Czy nie mamy tu

czynienia z jakiemś szczególnem, z choroby wieku wynikającem zwyrodnieniem tej idei, zwróceniem jej ze sfery duchowej, gdzie jest właściwa jej dziedzina, ku sferze materyalnej, we współczesnej naszej kulturze coraz szerzej i coraz zupełniej ogarniającej wszystkie dziedziny życia? Może w następstwie, gdy przyjdzie nam rozważać dalszy, coraz wyraźniej w oznaczonym kierunku zwracający się rozwój umysłowy Nietzschego, będziemy mogli dać jakkolwiek zadawalającą odpowiedź na te pytania. Tymczasem zajmijmy się jeszcze pewnemi fazami tego rozwoju, poprzedzającemi powstanie słynnej teoryi nadczłowieka.

Po napisaniu polemiki przeciw Straussowi, stanowiącej, jak wiemy, pierwszą rozprawę w cyklu «Roztrząsań nie na czasie», zamierzał Nietzsche (jak o tem świadczy jego siostra) ogłosić znaczną ilość — 24 pono w ogólnej liczbie podobnych rozpraw, w których różne zagadnienia współczesnej kultury miały być kolejno rozpatrzone i rozwiązane w duchu tejże samej samodzielnej myśli krytycznej i dążności rozwojowej, przeciwstawiającej się wszystkim ustalonym kierunkom cywilizacyjnym. Zdaje się, że nosił on się też z myślą zjednoczenia w tej dążności zastępu przyjaciół i ludzi podzielających jego przekonania, którzy bądźto jako współpracownicy w zamierzonym cyklu rozpraw, bądź też jako wyznawcy i wykonawcy głoszonych w nich zasad, mogliby stanowić niejako armię bojowników i pionierów przyszłej kultury.

Zamiary te nie zostały urzeczywistnione. Oprócz wspomnianej polemiki powstały trzy tylko jeszcze «roztrząsania nie na czasie», tak samo w bardzo polemicznym trzymane tonie i zawierające również mnóstwo myśli nowych, oryginalnych i zuchwałych o najważniejszych zagadnieniach współczesnej kultury umysłowej i artystycznej. I w nich zarysowuje się także bezwzględnie i krańcowo zaprzeczne stanowisko autora względem wszystkich nieomal istniejących stosunków życia, a szczególnie tych, o które się ocierał w najbliższej swej sferze społecznej

i narodowej. W jaskrawem oświetleniu swej krytyki i satyry wyśmiewa on tu: tak pyszną ze swoich zdobyczy wiedzę niemiecką i nadęty pedantyzm jej kapłanów, oświatę ludową, której szerokiem rozpowszechnieniem tak bardzo Niemcy się szczycą, literaturę i sztukę, w których widzą szczyt wszechludzkiego rozwoju, a, co szczególnie godne uwagi, politykę i polityczny nastrój narodu niemieckiego po r. 1870. Nie ulega on wcale szałowi pychy narodowej odurzonych zwycięstwem nad Francyą swych współrodaków i z właściwą sobie bezwzględnością mówi im w oczy gorzkie prawdy. Utrzymuje, że zwycięstwo to nie jest wcale tryumfem, lecz owszem klęską kultury, tak w całej Europie, jak i w samych Niemczech, które nieuchronnie muszą po niem uledz zaciemnieniu umysłów i zdziczeniu charakterów. Czy dzisiaj, w dobie hakatyzmu, nie jesteśmy świadkami sprawdzenia się w jak najszerszej mierze tych przewidywań? Czy w nich nie przebija bystrość myśli i szlachetność duszy śmiałego bojownika, który nie bez słusznej dumy mógł o sobie powiedzieć, że uderzał zawsze tylko na sprawy zwycięskie i zwalczał potęgi tryumfujące?

W pośród tych rozbujałych fal swej zaprzecznej krytyki, ogarniającej wszelkie wytwory kultury obecnej, w dążeniu do wymarzonej przez siebie kultury przyszłości, widział Nietzsche w owej epoce swego rozwoju dwie gwiazdy przewodnie w działalności dwóch genialnych swych współrodaków: Schopenhauera i Wagnera. Pierwszy pociągał go naówczas swojem opozycyjnem stanowiskiem względem urzędowej wiedzy niemieckiej, swą surową filozofią pesymistyczną, tak przeciwną płaskiemu optymizmowi «filistrów kulturalnych», wreszcie swym wysokim a y-zmem stylowym, wyróżniającym go tak dobitnie, w d ogółu ociężałych i niezdarnych w swym stylu filoz w niemieckich — w drugim widział i uznawał Nietz e wielkiego artystę przyszłości, który przez sztukę swą a się stać zwiastunem i pracownikiem przyszłej dosk l-

szej kultury wszechludzkiej. Była to epoka zaciętej walki o sztukę wagnerowską. Całe Niemcy prawie podzieliły się na dwa wrogie obozy: zapalonych wielbicieli i zawziętych przeciwników mistrza z Bayreuth, gdzie wtedy właśnie wznoszono teatr, przeznaczony dla wzorowego wykonywania wagnerowskich dramatów muzycznych. Nietzsche, który poprzednio już zbliżył się i zaprzyjaźnił z Wagnerem, wystąpił teraz (około r. 1875) jako gorliwy rzecznik i obrońca jego ideałów artystycznych. Sam obdarzony wielkim talentem twórczym, ujawniającym się nie tylko w jego pismach, ale także po części w jego poezyach i (w nielicznych zresztą bardzo) jego kompozycyach muzycznych, był on więcej niż ktokolwiek usposobiony do zrozumienia wielostronnego geniuszu artystycznego Wagnera; przytem, odczuwając niezmiernie głęboko i silnie działanie muzyki, uznawał w niej główny objaw w sztuce owej żywiołowej potęgi człowieczeństwa, którą, jak wiemy, poczytywał za najwyższy czynnik rozwoju życiowego. To też poprzednio już w rozprawie o narodzinach tragedyi greckiej, w której widział najzupełniejsze odbicie artystyczne tego czynnika, wyprowadzał ją z «ducha muzyki» i wskazał na muzyczno-dramatyczną sztukę Wagnera jako na odrodzenie i ponowny rozkwit tejże samej wszechludzkiej, żywiołowej twórczości artystycznej. Obecnie, w ostatniem «rozstrząsaniu nie na czasie» myśl tę podjął na nowo i rozwinął wszechstronnie, ukazując w Wagnerze naczelnego mistrza wielkiej, z przeczucia mającej dopiero nadejść kultury wysnutej sztuki przyszłości, a we wznoszącym się teatrze bayreuckim jej zapowiedź i możliwe urzeczywistnienie.

III.

Niedługo trwały piękne nadzieje oparte na wierze w wyzwalający wpływ filozofii Schopenhauera i w odra-

dzającą moc sztuki Wagnera. Nietzsche stracił niebawem zaufanie do obu tych mistrzów swej młodości.

Pesymizm schopenhauerowski nie dał się pogodzić z wyznawaną przezeń potęgą żywiołową jestestwa ludzkiego, a jeszcze mniej harmonizowała z tem jego przekonaniem głoszona przez Schopenhauera zasada litości nad bezmiarem cierpień wszechświatowych, jako podstawa moralnego rozwoju człowieczeństwa. Nietzsche głosił zwycięstwo potężnej, wolnej i bezwzględnej w swych dążeniach jednostki ludzkiej nad nędzą świata. Pesymizm był zaprzeczeniem możliwości tego zwycięstwa; litość, skłaniająca do podtrzymywania nędznych i słabych, uczyniłaby je faktycznie niemożliwem. Stwierdziwszy to zasadnicze przeciwieństwo pomiędzy swemi przekonaniami a doktryną filozofa pesymizmu, wyparł się jej Nietzsche stanowczo i odtąd na polu myśli abstrakcyjnej własną, zupełnie samodzielną szedł drogą.

Bardziej bezwzględne i stanowcze było zerwanie jego z Wagnerem. Dla Schopenhauera zachował zawsze wiele czci i uznania; — przyjaźń, jaką żywił dla Wagnera, zamieniła się w otwartą niechęć, a uwielbienie dla jego sztuki ustąpiło miejsca niezmiernie ostrej krytyce, odmawiającej jej wszelkiego wyższego znaczenia. Niepodobna tu zastanawiać się nad licznymi powodami tego nagłego zwrotu. Głównym z nich było pojawienie się ostatniego i najpiękniejszego pono arcydzieła Wagnera — «Parsifala». Utwór ten, przeniknięty na wskroś duchem chrześcijańskim, wydał się Nietzchemu zaprzeczeniem całej poprzedniej twórczości mistrza, w której (a osobliwie w «Zygfrydzie»)· upatrywał dążność do artystycznego wyrażenia tejże samej, wrogiej chrześcijaństwu idei żywiołowego człowieczeństwa, która w abstrakcyjnej swej postaci wła ie jego dzieła przenikała.

Zerwawszy wszelką wspólność duchową i przyj ń osobistą z Wagnerem, uczuł się Nietzsche okropnie a-motnionym, tem bardziej, że równocześnie uświadomi o-

bie jasno zasadnicze przeciwieństwo, zachodzące pomiędzy jego ideami, a przekonaniami nie tylko ogółu ludzi współczesnych, lecz także najbliższych i najserdeczniejszych swych przyjaciół. Do odosobnienia go od świata przyczyniła się też niemało i ciężka choroba, która wtedy poczęła go trapić i objawiała się głównie straszliwymi bólami głowy i oczu. Zniewolony przez nią porzucił stanowisko profesora i odtąd pędził żywot zupełnie prawie samotny (głównie w Szwajcaryi i we Włoszech) oddany rozmyślaniom, które spisywał zazwyczaj w formie aforyzmów w miarę, o ile stan zdrowia na to pozwalał. Stan ten poprawiał się widocznie w czasie od 1879 do 1888 r. W latach 1887 i 1888 polepszenie było tak znaczne, że chory odzyskał zupełnie dawne swe siły i mógł rozwinąć ogromnie natężoną, zadziwiająco płodną pracę umysłową. Ale na schyłku roku 1888 nastąpił gwałtowny atak choroby mózgowej, zakończony zupełnem pomieszaniem zmysłów, które trwało bez przerwy aż do zaszłej w roku zaprzeszłym śmierci nieszczęśliwego myśliciela.

Osamotnienie, w jakiem pozostawał Nietzsche w tym ostatnim okresie swego życia, spowodowało go do tem bezwzględniejszego podążania za samodzielnym i odrębnym kierunkiem swych myśli, oraz do wyciągania z nich najbardziej krańcowych wniosków, przeciwstawiających się wszelkim ustalonym pojęciom o złem i dobrem, o prawdzie i fałszu, o tem, co słuszne i niesłuszne, godziwe i niegodziwe w życiu tak jednostek jako też całej ludzkości. Cierpienia fizyczne i wynikający z nich upadek sił ciała i ducha, przeciw któremu walczył z najwyższem natężeniem woli, stały się przyczyną wynoszenia żywotnej energii i siły żywiołowej jestestwa ludzkiego, jako najwyższ wartości bytu, jedynego celu, ku któremu cały jego ro wój zwracać się powinien. I przedtem, jak wiemy, ję ie to wziął Nietzsche za podstawę całej swej doktryny ży iowej — teraz, w swem osamotnieniu i w walce rozpa nej z ogarniającą go niemocą, z tem większą egzal-

tacyą chwycił się wiary w żywiolową potęgę indywidualnego człowieczeństwa, wyzwolonego z wszelkich więzów prawa i obowiązku, nie uznającego nad sobą żadnej władzy ani przyrodzonej, ani nadprzyrodzonej, żadnej powagi, w zasadach religijnych i moralnych ugruntowanej.

Dążył on teraz, jak sam się wyrażał, do «przewartościowania wszystkich wartości» (*Umwerthung aller Werthe)*, do ustanowienia nowej, we własnej swej samowiedzy humanitarnej, ugruntowanej skali, wedle której wszelkie zjawiska i sprawy życia winny być oceniane. Te idee głosił w kilku z aforyzmów złożonych pismach, nad któremi dla braku miejsca nie mogę się tu zastanawiać, a najzupełniej i w najdoskonalszej formie wyraził je w głównem swem arcydziele, któremu nadał osobliwy tytuł: «Tak rzekł Zaratustra».

Jest to poemat filozoficzny, bardzo oryginalny w swym stylu sentencyonalnym i w swem obrazowaniu symbolicznem, o treści względnie obfitej, często niejasnej i zagadkowej, a zawsze przybierającej fizyognomię paradoksalną i postawę wyzywającą wobec wszelkich uznanych powszechnie zasad, wierzeń i wyobrażeń. Zrywając zupełnie z tradycyami filozofii i wiedzy nowożytnej, odrzucił też Nietzsche wszystkie właściwe im sposoby badania, dowodzenia, rozumowania, wszystkie ich metody logiczne i dyalektyczne i przemawiał w sentencyach, aforyzmach i przypowieściach, wzorowanych (lecz w sposób bardzo samodzielny) na stylu starożytnych mędrców wschodnich. I postać Zaratustry, wyobrażająca idealnie samego autora, wzięta jest ze wschodniej tradycyi, ale prócz imienia nic niema wspólnego ze słynnym prorokiem perskim, założycielem mazdeizmu. Jest to podmiotowo pojęty ideał myśliciela i mędrca, który, w przeciwieństwie do u o-nych filozofów współczesnych, nic z badań przedm o-wych, ani z rozumowań oderwanych, ale z osobiście p e-bytych wrażeń, uczuć i doświadczeń, z całej treści sv go

bytu i swego rozwoju wewnętrznego wysnuwa swą wiedzę o życiu i swój ideał życiowy.

Treścią tej wiedzy jest nauka o przezwyciężeniu dotychczasowego ułomnego człowieczeństwa w idealnym typie **nadczłowieka**, to jest istoty życiowo doskonałej i wszechpotężnej, wznoszącej się na drodze przyrodzonego rozwoju ponad ludzkość, jak ona wzniosła się ponad świat zwierzęcy. To wzniesienie się niema być wynikiem wyższego uduchowienia (Nietzsche odrzuca wogóle wszelkie pojęcie duchowości), lecz ma być objawem pełnego rozwinięcia żywiołowej siły bytu, która zarodkowo i potencyalnie zawiera się w obecnem człowieczeństwie, a objawiała się dotąd w wyjątkowo potężnych, genialnych jednostkach, będących ozdobą i chwałą ludzkości. Istotnem zadaniem przyszłego jej rozwoju jest wytworzenie jak największej liczby takich jednostek, które ze swej strony mają prawo, a nawet obowiązek dla siebie wyłącznie zużywać, wyzyskiwać, pochłaniać wszystkie siły i zasoby pospolitego ogółu ludzkiego, choćby to miało być połączone z jak najdotkliwszym jego uciskiem i cierpieniem.

Bezpośrednim wynikiem takiej teoryi jest bezwzględne zaprzeczenie wszelkich uświęconych dotąd praw i zasad moralnych, wszelkich ideałów braterstwa, wolności i równości, a przedewszystkiem ideału wszechmiłości chrześcijańskiej, ogarniającej całą ludzkość, podnoszącej wszystkich w niej cierpiących, nieszczęśliwych i upośledzonych. To też Nietzsche nieubłaganym jest wrogiem chrzecijaństwa; w późniejszych swych dziełach (a szczególnie w «Antychryście») napada na nie z nadzwyczajną zajadłością i wbrew jego boskiej nauce głosi zagładę wszystkiemu, cc słabe i upośledzone w życiu, aby natomiast mogła w .ieść się w pełni swego rozwoju siła i potęga, aby z ybranych jednostek ludzkości mógł powstać nadczłow k, pan i władca ziemi, chłonący w sobie wszystkie zas i środki rozwijającego się na niej bytu.

Jaki ma być cel i przeznaczenie nadczłowieka? —

o tem nic nam nie mówi jego żarliwy apostoł. Należy więc przypuścić, że jestto w jego pojęciu jakiś absolut życiowy, jakaś istota bezwzględna i doskonała, posiadająca przymioty i atrybuty bóstwa. W późniejszym czasie powstała w umyśle Nietzschego, zaznaczona już w «Zaratustrze» teorya «wiekuistego powrotu» form i zjawisk bytu, czyli nieustannego odradzania się jestestw w ciągłem krążeniu składających je pierwiastków. Teorya ta, która pozostała tylko w nierozwiniętym fragmentarycznym zarysie, stanowić miała zapewne uzupełnienie światopoglądu Nietzschego i ostatni wyraz jego zaprzeczenia wszelkich nadprzyrodzonych zadań bytu.

IV.

Nie potrzeba pono bardzo rozległej wiedzy ani szczególnej bystrości krytycznej, aby wykazać kruchość i bezpodstawność naukową teoryi Nietzschego, że pominę tu już dla każdego widoczną moralną ich potworność. Wzięte z punktu widzenia naukowego, są to po prostu samowolne i nader fantastyczne hypotezy, o których nie można nawet powiedzieć, aby były płodem jakiejś niezwykle oryginalnej pomysłowości. Pojęcie nadczłowieka daje się dość łatwo wyprowadzić ze słynnej darwinowskiej teoryi rozwoju i przemiany gatunków.

Jeśli człowiek jest wynikiem tego rozwoju, to dlaczego ma być jego kresem? — dlaczego ten ostatni gatunek zwierzęcy w dalszej ewolucyi nie ma się przemienić na inny wyższy od niego i doskonalszy, podobnie jak sam z niższych gatunków się wytworzył? — Oto są wnioski i przypuszczenia, mogące się nastręczyć niejednemu, a-wet dość pospolitemu umysłowi, któryby się żywo prz ął darwinowską teoryą. Będą one miały taką samą zupe ie wartość, co przypuszczenie znakomitego przyrodozna y, który, ulegając pokusie efektownych uogólnień, na po a-

wie swych sumiennych badań zbudował bardzo niesumienną hypotezę na podziw i uciechę gawiedzi naukowej całego świata. Wieleż z niej wyciągnięto płytkich, czasem zgoła niedorzecznych wniosków i zastosowań! Wszystkie one po krótkim okresie popularności przebrzmiały bez echa, podobnie zresztą jak i sama hypoteza Darwina, dzisiaj już od dawna do archiwów wiedzy nowożytnej złożona!

Dlaczegoż na niej również oparta nietzejowska teorya nadczłowieka zachowała dotąd swą żywotność, i wpływ szeroki jeszcze wywiera, czasami nawet na niepospolite umysły współczesne? Sądzę, że zawdzięcza to nie treści swej, lecz formie artystycznej, w którą została przyodziana. Wogóle, wniknąwszy głębiej w samą istotę pism Nietzschego, dojść musimy do przekonania, że w autorze ich napotykamy nie myśliciela, odkrywcę nowych prawd wiedzy, lecz raczej poetę i artystę, wybitny, granic genialności sięgający talent twórczy, u którego myśl, bardzo zresztą bogata i głęboka, poddana jest zupełnie władzom uczucia i wyobraźni, dostarczając im materyału na kształtowane przez nie kreacye, zasobne w treść, oryginalne, wyraziste i w formie swej zewnętrznej bardzo niekiedy artystyczne.

Począwszy od najdawniejszych pism Nietzschego, co krok w działalności jego pisarskiej stwierdzić można przewagę wyobraźni twórczej nad myślą badawczą. Weźmy oto pierwszą głośniejszą jego pracę «o narodzinach tragedyi». Nie trzeba być uczonym filologiem, lecz tylko zdrowo myślącym i do badań naukowych nieco zaprawionym człowiekiem, aby dopatrzeć bezpodstawności rozwiniętego tu poglądu rzekomo naukowego; ale dość posiadać trochę p[illegible]zucia artystycznego, aby być pociągniętym przez żyw[illegible]ść, plastyczność i stylowe wykończenie obrazu, jaki tu a[illegible]tor roztacza, uprzytomniając w nim pod postacią sztuki g[illegible]ckiej swój ideał sztuki wszechludzkiej. I później w «rozt[illegible]ąsaniach nie na czasie» wyobraźnia jakże przeważną

odgrywa rolę! Czyż nie jej zawdzięcza swą dosadność zarysowana w osobie Dawida Straussa wyborna figura «filistra kulturalnego»? A sam Nietzsche następnie przyznał i nawet silnie to uwydatniał, że przedstawione w dwóch innych «roztrząsaniach» postaci Schopenhauera i Wagnera nie są to portrety duchowe odpowiednich osobistości, lecz idealne upostaciowanie czysto osobistych jego wyobrażeń o zadaniach filozofii i sztuki. Co to jest, jeśli nie twórczość poetycka, takie podnoszenie realnych postaci życiowych do znaczenia idealnych typów, nie mających w życiu swych pierwowzorów?

Następnie, skoro ujrzał się zupełnie osamotnionym wśród ludzi, bez przyjaciół i zwolenników, stwarzał sobie ich w wyobraźni, przemawiał w liczbie mnogiej w ich i w swojem imieniu, i jako «duchom wolnym» poświęcał im późniejsze swe dzieła. Wreszcie wymarzył sobie postać Zaratustry, swego sobowtóra myślowego, zwiastuna «nadczłowieka», ideał absolutnej wolności duchowej. Utwór, zawierający obraz życia duchowego i naukę tego idealnego mędrca i proroka nazwałem wyżej poematem filozoficznym. Jako taki może on się podobać lub nie podobać, może wydać się zagadkowym w swej treści, a dziwacznym w formie, ale poezyi i artyzmu odmówić mu niepodobna. Natchnienie poetyckie widnieje w jego żywem obrazowaniu idei, rozwijającem się na tle głębokich i z wielką siłą oddanych nastrojów uczuciowych: przenikający go zmysł artystyczny uwydatnia się w jego oryginalnym wielce, wyrazistym i doskonale utrzymanym charakterze stylowym. Oczywiście nie szukać w nim plastyczności zarysowanych postaci i obrazów życia zewnętrznego; nie o to bowiem w nim chodzi. Zadaniem jego przedstawić obraz życia wewnętrznego, obraz duszy ludzkiej w jej dążeniu ku jakimś niedościgłym szczytom myśli, wzniesionym ponad najwznioślejsze wyżyny współczesnej świadomości umysłowej, ukazując oczom mędrca widnokręgi przyszłego rozwoju ludzkości, jakich nie oglądało dotąd oko duchowe

żadnego człowieka. Pod względem poetyckim i artystycznym zadanie to spełnione zostało w sposób prawdziwie genialny i dzięki temu powstał wspaniały, potężny poemat, w którym z najwyższą mocą natchnienia twórczego unaocznione nam zostało najpotworniejsze zboczenie, jakiemu dotąd uległa myśl ludzka, żeglująca po bezmiernym oceanie swych dążeń nadziemskich bez busoli objawionej jej przed wiekami prawdy chrześcijańskiej. Jakże często uniesiona lekkomyślnością lub odurzona pychą, odrzucała ona tę busolę! Jakże często miotały nią wichry namiętności, lub porywały prądy fałszywych doktryn!

W «Zaratustrze» Nietzschego nie znajdujemy nowych, racyonalnie uzasadnionych i logicznie rozwiniętych jej zboczeń i błądzeń, lecz widzimy przejmujący grozą obraz jej szalonego rozpędu na drodze, na którą wstąpiła w dwóch ostatnich stuleciach swego anty-chrześcijańskiego rozwoju. Jestto droga wypierającego się Boga człowieczeństwa, droga bezbożnego humanitaryzmu, w sobie samym uznającego swój kres ostateczny, swój cel najwyższy. Czyż nie taki humanitaryzm wyraził się w ogłoszonej przez rewolucyę francuską deklaracyi praw człowieka, w wynalezionej przez pozytywizm religii ludzkości, w absolutnym rozumie heglowskim, w woli schopenhauerowskiej i w innych niezliczonych doktrynach i systematach filozoficznych, różnemi czasy panujących nad umysłami ludzi ubiegłego wieku? Ostatecznym wynikiem tego obłędnego zapędu myśli ludzkiej jest, pojawiający się w niej pod rozmaitemi postaciami i nazwami, materyalizm teoretyczny, który, odrzuciwszy tkwiące jeszcze w innych systematach i doktrynach pozostałości pierwiastku nadprzyrodzonego (jak np. różne «absoluty» metafizyki lub «niepoznawalne» pozytywizmu) przyrodę materyalną i jej przejawy w człowieku i we wszechświecie uznał za początek i kres wszelkich zjawisk bytu. Materyalistycznych skłonności i popędów nie brakło nigdy w praktyce życia ludzkiego, ale były one ograniczone w swych objawach i za-

stosowaniach przez panujące zasady religijne i moralne, — dzisiaj otrzymują sankcyę w zasadach wprost przeciwnych tamtym, w brutalnem zaprzeczeniu wszelkich idealnych i nadprzyrodzonych pierwiastków życia. To też, obok materyalizmu teoretycznego, materyalizm praktyczny stanowi główną podstawę całej naszej kultury współczesnej i on panuje wszechwładnie w rzeczywistości wszelkich antychrześcijańskich jej dążeń.

Ale i dzisiaj nie występuje on we wszystkich swych logicznych wynikach i skutkach. Zgodnie ze swem przeznaczeniem, stosowany jest w takiej mierze, jakiej wymaga bieżąca praktyka życia, ograniczany tam, gdzie mógłby wywołać przynoszące jej szkodę wstrząśnienia i przewroty. Na gruncie tego, przez praktykę regulowanego materyalizmu, powstał typ filistra nowożytnego, charakterystyczny wytwór naszej porewolucyjnej, demokratyczno-mieszczańskiej kultury, wyzyskujący na swą korzyść i chwałę wszystkie stosunki życiowe, wytworzone przez potężny przewrót społeczny, oraz idący w ślad za nim postęp w cywilizacyi materyalnej z jej wiedzą, sztuką, przemysłem, handlem i polityką utylitarną. Filister ów, dzięki swej trzeźwej rozwadze i swemu instynktowi samozachowawczemu, zdołał wyjść obronną ręką z burz rewolucyi, w których zginęło, lub uległo zwyrodnieniu tyle szlachetnych żywiołów społecznych, a odrzuciwszy z głoszonego przez rewolucyę absolutnego humanitaryzmu, wszystko co uznał za zbyteczne lub szkodliwe dla siebie, przyjął samą jego zasadę jako podstawę swych praw i z pocieszną pychą samo-zadowolonej miernoty w sobie uznał najwyższy objaw i koronę prawdziwego człowieczeństwa, do którego wszystko winno się odnosić i ponad którym nic wyższego istnieć nie powinno i nie może.

Wiadomo, jak wiele w ciągu ubiegłego wieku o zwało się głosów protestu przeciw takiemu poniżeniu w kiej idei humanitarnej. Zabrzmiały one głównie w tej d: dzinie, która z natury swoj najbardziej obca jest duch

filisterskiemu — w dziedzinie prawdziwej poezyi. Od Byrona aż do ostatnich romantyków i modernistów dzisiejszych poeci zwalczali filisteryę pod różnymi jej postaciami i w różnych jej objawach, aż nareszcie w osobie Nietzschego wystąpił bojownik, który wypowiedział jej walkę na tem polu, które ona poczytywała słusznie za przyrodzoną swą sferę: na polu nowożytnej wiedzy antychrześcijańskiej i materyalistycznej. Jakoż istotnie pokazało się wnet, że w tej sferze ani podstawy, ani oręża do takiej walki znaleźć nie można; to też unoszony jej rozpędem śmiały bojownik musiał sobie stworzyć w swej wyobraźni nową jakąś dziedzinę wiedzy, zupełnie różną od tej, na której zrazu wystąpił.

Cóżto było, jeśli nie prawdziwa twórczość poetycka, która, «nie z rozumowych badań, ani z rozwiązania zadań», ale z intuicyi uczucia i wyobraźni czerpała swe natchnienie? Nietzsche-Zaratustra odczuł i uprzytomnił sobie w widzeniu twórczem istotną naturę i istotne konsekwencye nowożytnej wiedzy i kultury, konsekwencye iście potworne, jako takie pomijane przez naszych filistrów kulturalnych, teoretyków i praktyków, ale niemniej przeto wynikające nieodzownie z wyznawanych przez nich zasad, a osobliwie z zasady bezbożnego humanitaryzmu, przeciwstawiającego się humanitaryzmowi chrześcijańskiemu, który w Bogu znajduje ostateczny cel swój, a w wierze i w miłości nadprzyrodzonej najwyższą swą sankcyę. Praktyczni działacze współczesnej antychrześcijańskiej kultury, zajęci jakąś wyłączną jej sferą, nie widzą owych głoszonych przez Nietzschego jej wyników, lub dobrowolnie zamykają na nie oczy — teoretyczni jej rzecznicy bądź również nie troszczą się o te wyniki, bądź ż przeciwstawiają im swoje doktryny, mające ludziom astąpić wiekuistą prawdę chrześcijaństwa, a unoszone iągle i zmiatane z powierzchni życia i wiedzy przez ichry krytyki i powodzie negacyi.

Nietzsche, nie troszcząc się o żadne względy prak-

tyczne ani teoretyczne wywody, nie z abstrakcyi rozumowej ani z formułek życiowych, ale z całej treści swego, przesiąkniętego na wskróś duchem nowożytnej kultury jestestwa wysnuwa wnioski, będące prostą jej konsekwencyą i przedstawione we wspaniałem obrazowaniu symbolicznych wizyi Zaratustry, jako całokształt logiczny i artystyczny, doskonale wystylizowany, pełen treści i charakteru. Głównym charakterystycznym jego żywiołem jest ów absolutny humanitaryzm nowoczesny, gotów zagarniać i pochłaniać wszystko, co na swej drodze napotyka, a nic zgoła ponad sobą nie uznający. U Nietzschego występuje on szczerze i otwarcie, bez żadnych obsłonek filantropijnych i idealnych upiększeń, jako czysto materyalna, żywiołowa potęga, sama w sobie cel swój mająca, wolna od wszelkich praw moralnych i nadprzyrodzonych, podległa jedynie przyrodzonym prawom ziemskiego życia i rozwoju. Oczywistem jest wszakże, że genialny odkrywca i pogromca «filistra kulturalnego» nie mógł uznać go za prawdziwego przedstawiciela tej tak wysoko przezeń wyniesionej i tak bezwzględnie pojętej idei człowieczeństwa; owszem musiał zwalczać jak najstanowczej wszelkie aroganckie jego w tym względzie uroszczenia, co też istotnie czynił w całej swej działalności pisarskiej. A ponieważ jednocześnie widział jasno jak przeważną rolę ów znienawidzony filister odgrywał w życiu kulturalnem nowożytnej ludzkości europejskiej, więc w logicznym rozwoju swej myśli musiał dojść do zaprzeczenia nietylko jej sfilistrzałej kultury, ale nawet jej samej, jako będącej przeciwieństwem wszelkiej samorodnej żywiołowości jestestwa ludzkiego.

Oto, jak sądzę, istotna geneza w umyśle Nietzschego idei nadczłowieka, geneza czysto poetycka i artystyczna, wynikła z dążeń genialnej indywidualności twórczej do plastycznego uprzytomnienia sobie i ukształtowania odpowiedniego ideału podmiotowego, nie znajdującego pierwowzoru w realnym świecie zjawisk. Że urzeczywistn

nie tego ideału zupełną jest niemożliwością w praktyce, a zakrawa na prostą niedorzeczność w teoryi, że nie daje się on uzasadnić wcale w ściśle naukowem rozumowaniu — o to nie troszczy się wcale marzyciel-poeta, który idzie za popędem samorodnej swej twórczości i w niej znajduje jedyną rękojmię prawdy dla wybujałych, niekiedy zgoła szalonych swych pomysłów. Jakoż istotnie jeśli wzięte przedmiotowo muszą być one uznane za fałszywe i bezpodstawne, to niepodobna im zaprzeczyć pewnej podmiotowej prawdziwości, tkwiącej w każdem bezwzględnie szczerem wypowiedzeniu się duszy ludzkiej, przejętej głęboko dążeniami swego czasu i zdolnej dać im żywy i plastyczny wyraz.

Zapewne, nadczłowiek Nietzschego jest pomysłem filozoficznie niedorzecznym, a moralnie potwornym, ale czy ta niedorzeczność i ta potworność nie są wynikiem owych dążeń czasu, które podobny pomysł natchnęły, których on pono logiczną jest konsekwencyą? Czy nie na tem polega zaznaczona poprzednio prawda podmiotowa idei Nietzschego? Ogół nowożytnych myślicieli liberalnych potępia, oburza się na nie i gniewa gniewem wielkim, ale może to jest tylko typowy objaw filisterstwa kulturalnego, dbałego przedewszystkiem o swój spokój i odtrącającego każdą ideę, mogącą go zakłócić, a może mamy tu poprostu objaw zdrowego, praktycznego rozumu, który odrzuca, niedające się urzeczywistnić, a przytem niepotrzebne mu i szkodliwe wyniki, chociaż uznał dogodne mu w praktyce lub w teoryi logiczne ich przesłanki. Widziana z tego punktu niczejowska doktryna nadczłowieka jest jakby dyalektycznem doprowadzeniem do absurdu w idealnym świecie wyobrażeń pewnych zasad, które wydają się rdzo prawdziwemi, o ile nie przekraczają świata prakcznych możliwości, lub też świata abstrakcyi rozumoych.

Tutaj nasuwa się nam jedno pytanie, o które powyj raz już potrąciliśmy. Czy paradoksalność idei Nie-

tzschego nie wynikła czasem z paradoksalnego nastroju duszy, która chrześcijańską w gruncie dążność do nieskończonych, nadziemskich zadań bytu usiłowała zaspokoić w skończonym, ziemskim zakresie? — Sądzę, że po tem wszystkiem, co wyżej rzeczono z pewnem prawdopodobieństwem twierdząco możemy odpowiedzieć na to pytanie. Utraciwszy wiarę w ideał chrześcijański, instynktownie poszukiwał Nietzsche jakiegoś bezmiernie rozległego jego równoważnika, ale poszukiwał go wyłącznie w obrębie panującego wszechwładnie nad kulturą i wiedzą współczesną bezbożnego, materyalistycznego humanitaryzmu. W tej dziedzinie wszakże niepodobna było go znaleźć. Obie jej sfery: praktyczno-życiowa i teoretyczno-naukowa zawiodły zbyt wiele wymagającego od nich poszukiwacza. Umysł jego pragnął czegoś, czego ani ziemska rzeczywistość, ani rozum ziemski dać mu nie mogły, aż wreszcie to nieokreślone coś ukazało mu się wcielone w kształcie niezrównanie potężnym i wspaniałym, który on poczytywał za widzenie jakiejś przyszłej realnej możliwości, a który w istocie rzeczy był tylko idealnem widzeniem jego twórczej wyobraźni.

V.

To przeciwieństwo zamierzonego i spełnionego zadania odbiło się w życiu i w dziełach Nietzschego rysem głęboko tragicznym, który tem bardziej rzuca się nam w oczy, im wyraźniej uprzytomnimy sobie szlachetną w swej istocie naturę zuchwałego myśliciela-poety, pragnącego w zaślepieniu swej pychy stać się wieszczem i prorokiem ludzkości. Wiem, że współczesna opinia ɪ bliczna daleka jest od uznania szlachetności i czysto jego dążeń; widzi w nich tylko wyuzdanie dzikich stynktów i waryacko-zbójeckich zapędów, jak się wyra jeden z polskich krytyków autora «Zaratustry». Ale ‹

nia publiczna tak powierzchowna bywa w swych sądach! Dość zagłębić się nieco w dziełach Nietzschego, aby poznać całą płytkość i niesłuszność rzucanych nań nieraz wyroków potępienia, jako na apostoła, zdziczałego w swej żądzy używania egoizmu. Prawda, stawiał on ponad wszystko prawa egoizmu jednostkowego, a właściwie znosił samo jego pojęcie ujemne, nie uznając żadnych zgoła obowiązków jednostki względem ogółu, ale z drugiej strony nie przyznawał on wcale jednostce prawa bezgranicznego używania, przyznawał jej tylko prawo niegraniczonej władzy i panowania nad tłumem pospolitym, ale o tyle tylko o ile sama w sobie posiada odpowiednie po temu siły, najpierwszą zaś ich rękojmią jest opanowanie własnej swej natury, jej instynktów i popędów, pragnień i po żądań. Pod tym względem stawiał Nietzsche niesłychanie wygórowane wymagania wybranym jednostkom, które, wedle jego doktryny, miały panować ponad tłumem ludzkim. Wprawdzie tej jej strony nie rozwinął on w zupełności, gdyż wogóle pozostawił nam tylko jej część negatywną, zwalczającą istniejące stosunki; część jej pozytywna, wskazująca zadania przyszłego nadczłowieka, miała wypełniać dalsze zamierzone dzieła, na olbrzymią zakreślone skalę, ale nie wykonane wskutek nagłego wybuchu choroby. Niemniej przeto idea surowego, nieomal ascetycznego panowania nad sobą, uwydatniona jest bardzo silnie w pozostałych pracach Nietzschego i znajdowała zastosowanie w jego życiu, pełnem prawdziwie heroicznych wysiłków pracy i działalności wpośród okropnych cierpień fizycznych i niemniej silnych, zapewne z osamotnienia głównie i niechęci powszechnej wynikłych cierpień moralnych.

Dodać trzeba, że ten rzecznik egoistycznej siły, odr ıcający wszelkie ustalone rozróżnienia między złem i obrem, był człowiekiem w gruncie łagodnym i dobrotl vym, pełnym życzliwości i miłości dla ludzi, jak o tem

liczne i niewątpliwe fakty z jego życia wymownie świadczą.

Czy jego doktryny nie wyrobiły się pod bezpośrednim wpływem tak przemożnie panującego ponad całem współczesnem życiem niemieckiem ducha pruskiego, bismarkowskiego hasła siły przed prawem? Mniemanie to wygłaszane nieraz przez krytyków i komentatorów Nietzschego, daje się też uzasadnić ze stanowiska rozwiniętego w niniejszej pracy poglądu. Czemże jest bowiem ów duch pruski, jeśli nie najbardziej typowym objawem antychrześcijańskiego rozwoju kultury współczesnej z jej bezgranicznie egoistycznym, wszystko dokoła siebie pochłaniającym i nic nad sobą nie uznającym humanitaryzmem? A czemże jest w naszym wykładzie nadczłowiek Nietzschego, jeśli nie artystycznie upostaciowany ideał tak pojętego człowieczeństwa? Ale jak widzieliśmy, wyznawca tego ideału, wysnuwając go ze współczesnych dążeń życiowych, wzniósł go na wyżyny nic zgoła nie mające wspólnego z ich poziomem filisterstwem i małostkowem samolubstwem, które z jak największą zawsze zwalczał zaciekłością. W takim samym stosunku pozostawał on też do owego bezpośrednio może nań oddziaływającego ducha prusko-niemieckiego, w którym wyuzdane bezgranicznie w swem samolubstwie filisterstwo mieszczańskie łączy się z brutalnym, mechanicznym militaryzmem nowożytnym i z drapieżnem, aroganckiem junkierstwem. Nietzsche nigdy nie wyraził ani cienia sympatyi do powstałej z tego związku potęgi państwa pruskiego i nowego cesarstwa niemieckiego. Owszem okazywał jej zawsze największą pogardę i uznał w niej istotną przyczynę kulturalnego upadku i zdziczenia całych Niemiec współczesnych.

Napotykamy tu nową illustracyę jego dążeń, m... -
cych wprawdzie wspólne źródło z dążeniami spogańsz... -
łego humanitaryzmu naszej epoki, ale w dalszym s... n
rozwoju stających się jego zaprzeczeniem zarówno w ... -
bujałej potworności wysnutych zeń konsekwencyi, jak... ż

w towarzyszącej im tak dziwnie szlachetnej pogardzie dla wszelkich rzeczy nizkich, podłych i nikczemnych, które tak potężnie i tak przeważnie panują nad całem życiem społecznem obecnej Europy.

W dziełach Nietzschego liczne i wspaniałe takiej pogardy znaleźć można przykłady. Niepodobna ich tu przytaczać; wspomnę tylko najwymowniejszy z nich w jednem z przemówień Zaratustry, w którem ten apostoł nadczłowieka, zwiastując jego przyjście, określa poprzedzający go bezpośrednio typ «człowieka ostatniego», czyli typ ostatecznego zwyrodnienia i znikczemnienia nowożytnej sfilistrzałej ludzkości. Jest to wyborna satyra uwydatniająca pospolitość i małość ludzi dzisiejszych, niezdolnych wznieść się ponad ciasną sferę swego drobnego, powszedniego egoizmu, zawziętych wrogów wszystkiego, co wielkie i podniosłe, a miłośników wszystkiego, co im zapewnić może wygodę i spokojne używanie, obdarzonych najwyższą miarą zmysłu zachowawczego samolubów, którzy jeśli kochają się jeszcze między sobą to tylko dlatego, aby im ciepło było, gdy się do siebie nawzajem przytulą.

Ten typ ostatniego człowieka uderzająco przypomina nakreślony przez znakomitego katolickiego pisarza Ernesta Hello satyryczny również typ pod nazwą człowieka miernego, *l'homme mediocre*. Obaj pisarze, stojący na przeciwległych krańcach nowożytnej samowiedzy duchowej, zeszli się jednak w swej pogardzie dla rozpościerającej się dziś tak szeroko na świecie, a silnej swą liczbą pospolitości ludzkiej i wystawili ją w tak dosadnem satyrycznem oświetleniu dzięki przejęciu się wprost jej przeciwnym ideałem pełnego szlachetnej godności człowieczeństwa. Hello widzi ten ideał w blaskach prawdy chrześcijańskiej — Nietzsche w promieniach wrogiego jej spoganiałego humanitaryzmu, który, doprowadzony przezeń w fantastycznej wizyi do najdalszych, nadludzkich już swych konsekwencyi, stał się istnem bożyszczem, mającem pochłonąć w sobie całą istotę człowieczeństwa. Uwierzywszy

w tę marę własnej wyobraźni, twórca jej uznał sam siebie za wieszcza i proroka współczesnej ludzkości, podczas gdy w istocie rzeczy był genialnym jej satyrykiem, który z nadzwyczajną prawdą i siłą uwydatnił w swej znamienitej kreacyi nadczłowieka, całą potworność nowożytnego antychrześcijańskiego jej zwyrodnienia i sam wkońcu stał się jego ofiarą.

Czy obłęd umysłowy, któremu pod koniec życia uległ nieszczęsny zwiastun nadczłowieka, był nieuniknioną konsekwencyą całego jego rozwoju umysłowego, jak chcą jego przeciwnicy, czy też (zgodnie z opinią wielbicieli Nietzschego) był on przypadłością czysto fizyologiczną, dającą się wytłumaczyć przez nadmiar pracy i przebyte dawniej ciężkie choroby? Jest to pytanie, nad którem niepodobna się tu zastanawiać — jakiekolwiek jednak przypiszemy znaczenie tej katastrofie tragicznej w życiu, oszalałego już przedtem pychą rozumu myśliciela, trudno powstrzymać się od uznania w niej jakiegoś zrządzenia opatrznego, które druzgoce gromem najokropniejszej ułomności ludzkiej umysł, głoszący bezgraniczną potęgę jestestwa ludzkiego w ideale nadczłowieka ujawnić się mającą.

Gdy oszalały wielkiem pragnieniem serca i wielką pychą ducha Konrad Mickiewiczowski wznosi się do sfer nadludzkich «między proroki», ukazuje mu się tam ponad bezmiernym widnokręgiem życia, zasłaniający go czarnemi swemi skrzydłami kruk olbrzymi, którego spojrzenie mąci i miesza rozum wieszcza. Ten kruk — to mroczna, świat cały zaciemniająca potęga zła. Któż ze słabem światełkiem własnego tylko rozumu zdoła bezkarnie zajrzeć w mroczne jej otchłanie? Autor «Zaratustry» zapuścił w nie, pozbawiony wszelkiego światła nadprzyrodzonego, wzrok swego rozumu i zupełnemu przez ie uległ omroczeniu, a nie miał, jak Konrad, świątobliw ;o księdza Piotra, któryby potęgą nadludzkiej miłości i)-kory chrześcijańskiej zdolny był rozproszyć ogarnia' :e duszę ludzką mroki zła.

Te z nich, co ogarnęły duszę i umysł zwiastuna nadczłowieka, wyniknęły z najgłębszej istoty nowożytnego antychrześcijańskiego humanitaryzmu. Nietzsche odczuł trafnie i potężnie rozpościerający się w nim potworny, żarłoczny egoizm natury ludzkiej, a uznawszy w nim najwyższą potęgę uwolnionego z pod władzy Bożej świata, party pragnieniem jakiejś mocy nadludzkiej nieskończenie wielkiej i wzniosłej, wcielił go w fantastycznej kreacyi nadczłowieka, jako dążący do urzeczywistnienia się ideał przyszłości.

W tem tkwi szaleństwo, a zarazem prawda jego pomysłu. Prawdziwie okazana w nim została istotna, choć ukrywana zazwyczaj głęboko dążność naszej zmateryalizowanej cywilizacyi, która, oddalając ludzkość coraz bardziej od duchowych ideałów chrześcijaństwa, wiedzie ją do jakiegoś ideału, opływającego w dobrobyt, ale zezwierzęconego wewnętrznie i moralnie zdziczałego człowieczeństwa. Trzeba było jednak być szaleńcem, aby uwierzyć w realną możliwość tego zaprzeczającego samemu sobie ideału, a trzeba było być nie liczącym się z niczem artystą, aby tak śmiało go ujawnić w całej jego treści wewnętrznej i przyodziać go w kształt zewnętrzny takiej wyrazistej kreacyi z własnej fantazyi wysnutej.

Sądzę, że tylko z tego stanowiska, jako dzieło bezwiednej twórczości artystycznej, można ocenić należycie niczejowską teoryę «nadczłowieka», a tylko widząc w niej mimowolną satyrę na cały współczesny rozwój kulturalny, można uznać wewnętrzną jej prawdziwość.



Gabryel d'Annunzio.

> Wszystkie czucia skarby
> Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie...
> Wyobraźnia złotemi zakwitała farby
> I kładła się jak tęcza na ksiąg białej karcie.

I.

Te słowa, któremi autor «Balladyny» tak przedziwnie określił odrębną naturę swego geniuszu, z wielką słusznością mogą być też zastosowane do młodego powieściopisarza włoskiego, od kilku lat ulubieńca najwybredniejszych smakoszów literackich całej prawie ucywilizowanej Europy. Nadzwyczajnie szybkie jego powodzenie, nawet w naszych czasach pary i elektryczności, jest zjawiskiem dość niezwykłem i z pewnością nię może być przypisane zewnętrznym tylko warunkom reklamy lub mody literackiej.

Sądzę, że istotną przyczyną tego nagłego rozgłosu są owe blaski ognistej wyobraźni, które tak niespodzianie zajaśniały na kartach powieści d'Annunzia, jako objaw nader rzadki, można powiedzieć wyjątkowy, we wspó[illegible]esnej literaturze nadobnej. Wprawdzie nie zbywało na [illegible]yobraźni naszym powieściopisarzom nowożytnym tak [illegible]awniejszej, jak i obecnej doby. Któż posiadał jej więc[illegible]od Balzaca, twórcy olbrzymiego cyklu «Komedyi ludz[illegible]»,

ogarniającego taki ogrom zjawisk i kształtów życia? A za dni naszych mistrz szkoły naturalistycznej, Zola, czyż mało roztoczył skarbów wyobraźni w wielotomowej swej epopei Rougon-Maquartów? Tak — ale wyobraźnia obu tych i wielu im podobnych pisarzy współczesnych posiada charakter *sui generis* i nic nie ma wspólnego ze złotemi blaskami i barwami ognistemi poezyi. Jest to wyobraźnia, jeśli nie z natury, to z dążności i usposobienia nawskróś prozaiczna, lubująca się osobliwie w szarych światłocieniach bytu codziennego i przy ich pomocy odtwarzająca z fotograficzną wiernością najpospolitsze i najdrobniejsze jego zjawiska.

Przedstawiciele romansu realistycznego nie poprzestali na gromadzeniu w swych utworach owych klisz fotograficznych, zdjętych z powszedniej rzeczywistości życia — poczęli je nadto badać gorliwie przez mikroskop swej analizy psychologicznej i fizyologicznej. Wynikło stąd znaczne pomnożenie naszej wiedzy o rozlicznych objawach życiowych (niekoniecznie, co prawda interesujących); ale co się stało ze złotemi barwami i z tęczami poezyi? Rozwiały się i znikły bez śladu. Poczęto nam wtedy wmawiać, że nic na ich zniknięciu nie straciliśmy, bo były one tylko złudzeniem, zasłaniającem nam rzeczywistą prawdę życia. Ale czyż podobne perswazye mogły nas przekonać? Toż i barwy w naturze są również złudzeniem naszych zmysłów, a przecież nie pragnęlibyśmy wcale uniknąć go i widzieć świat cały w jednostajnem, bezbarwnem oświetleniu. Podobnie i w moralnej dziedzinie życia, mimo wszelkich doktrynerskich teoryi nowoczesnego naturalizmu, ludzie nie wyrzekną się nigdy tych barwnych oświetleń, któremi fantazya poetycka obrzuca kształty i zjawiska powszedniej rzeczywistości. Wprawdzie doktryna osiąga nieraz przeważne panowanie nad umysłami, o ile jednak, jako wytwór indywidualnej samowoli, pozostaje w przeciwieństwie z wewnętrznemi potrzebami ogółu, prędzej czy później będzie musiała ustąpić pod ich naciskiem

i pójdzie do składu starych, nieużytecznych rupieci umysłowych.

Jak wiadomo, za dni naszych będąca w mowie doktryna rozpanoszyła się najwięcej w literaturze francuskiej i za jej pośrednictwem rozszerzyła się na całą Europę. Ale we Francyi też począł się naprzód zwrot reakcyjny, wskutek którego ów doktrynerski realizm stracił przemożną swą władzę nad umysłami, a pedantyczni zbieracze «dokumentów ludzkich» musieli ustąpić pierwszego miejsca w literaturze talentom twórczym bardziej samorodnego charakteru.

Co prawda zwrot ten nietyle był wynikiem potrzeby, ile mody, która w naszych czasach wszechwładniej pono, niż kiedykolwiek panuje na świecie, a zawsze w Paryżu główną ma swą stolicę.

Cechą główną mody jest zmienność upodobań. Kiedyż ona wyraźniej występowała, niż w obecnych czasach? Szczególnie w sferze literatury. Toż trwanie różnych jej prądów liczy się już nie na dziesiątki lat, lecz na pojedyńcze lata, a każdy z nich musi przedewszystkiem otrzymać sankcyę Paryża i stamtąd rozchodzi się na wszystkie strony świata: nigdzie zaś te sankcye paryskie nie wzbudzają więcej wiary, aniżeli w naszych krajach, nałogowo przywykłych do oglądania się na stolicę Francyi. Dobitnie tę naszą skłonność określił Mickiewicz:

Bo Paryż częstą mody odmianą się chlubi,
A co Francuz wymyśli, to Polak polubi.

Scharakteryzowany w tych słowach stan rzeczy o tyle uległ zmianie, że obecnie Francuzi nie tyle wymyślają, ile odnajdują nowe mody literackie.

Przed niedawnym czasem odnaleźli i wprowa ili w modę powieściopisarzy rosyjskich: Tołstoja, Dostc v-skiego, następnie dramaturgów skandynawskich: B n-sona, Ibsena, a najnowszym ich wynalazkiem na tem lu jest zajmujący nas tu d'Annunzio, który zupełnie pr ie

nieuznawany początkowo we własnej swej ojczyźnie, po przetłómaczeniu jego dzieł na język francuski miał szczęście podobać się w Paryżu i niezwłocznie stał się modnym w całej Europie.

Byłoby jednak niesprawiedliwością, gdybyśmy modzie tylko przypisywali jego szybki rozgłos. Niewątpliwie moda niemałą w tem odegrywała rolę, ale była też potrzeba istotna, wynikająca ze wspomnianej wyżej dążności do wyzwolenia się z pod władzy doktrynerskiego realizmu, oraz z pożądania świeżych barw i blasków fantazyi, zanikających zupełnie w literaturze pięknej pod wpływem kierunku realistycznego. Tylko że w naszych czasach, wskutek gorączkowej pogoni za nowością i wyzyskującej ją spekulacyi handlowej, każdy świeży prąd dążeń życiowych dostaje się nieuchronnie w moc reklamy i wciągnięty przez nią do państwa mody, tutaj aż nadto często ulega profanacyi.

Podobnie się też stało i z najnowszymi prądami literatury pięknej. Poczęte nieraz z istotnej potrzeby, jakże często za sprawą reklamy przybierały charakter bezmyślnej mody lub wymuszonej maniery! Nie chcę się tu rozwodzić nad różnymi przykładami i zwracam się wprost do twórczości d'Annunzia. Któż zaprzeczy, że w jej wysokim artyzmie, ozłoconym takiemi wspaniałemi tęczami poezyi, spotykamy objaw, pełen doniosłego znaczenia dla współczesnej literatury pięknej, ale czy po za tym artyzmem nie było pewnych ubocznych względów, które zjednały tak szybkie powodzenie autorowi «Tryumfu śmierci?»

Pojawienie się tej nowej gwiazdy powitane zostało we Francyi, jako jeden z objawów odrodzenia latyńskiego, ıko reakcya południowego słońca przeciw owym mgłom ółnocnym, które do niedawna tak przemożnie panowały a niebie współczesnej literatury nadobnej.

Jeśli chodzi o blaski wyobraźni, nie brak ich zaiste ' utworach d'Annunzia. Pod tym względem jest on nieod-

rodnym synem słonecznego Południa, prawdziwie typowym przedstawicielem czysto-łatyńskiej sztuki z jej formą jasną i doskonale wykończoną, o wyraźnym rysunku i żywym kolorycie. Jest to znakomity poeta-artysta, obdarzony niezmiernie rozległą wrażliwością estetyczną i pierwszorzędnym talentem twórczym. Ale czy te wszystkie przymioty starczą do uznania go za zwiastuna prawdziwego odrodzenia sztuki? Wszelkie odrodzenie jest objawem spotęgowanej siły żywotnej w jej dążeniu do wyższych, idealnych celów.

Owóż, czy spotykamy takie cele w twórczości d'Annunzia? Niewątpliwie, jest w niej bardzo wysoki ideał artystyczny, bardzo żywe pragnienie i poszukiwanie piękna. Ale ideał artystyczny sam przez się nie może być pobudką żywotnych dążeń ludzkich, wziętych w szerszem znaczeniu. Sztuka musi mieć swój przedmiot, piękna forma musi mieć swą treść! Sztuka wtedy najpełniejszy osiąga rozkwit, gdy w duszach ludzkich istnieje pewna ilość idei i pragnień, silnie odczutych, a dążących do wyrażenia się w formie jasnej i wyraźnej.

W naszych czasach nie brak idei i pragnień; życie wewnętrzne szybkim obecnie pulsuje tętnem, ale nie można chyba powiedzieć, aby ono odznaczało się skupieniem siły żywotnej i zwróceniem jej w jasno określonych kierunkach. Prądy jego liczne są bardzo i szeroko na wszystkie strony roztoczone, ale jak często ulegają zastojowi lub giną bez śladu w jałowych piaskach powszedniości życiowej! Ludzie dzisiejsi żywią różne pragnienia duchowe, lecz zazwyczaj sami nie wiedzą dobrze, czego mają pragnąć, do czego dążyć. Jest to nieuchronny skutek historycznego i cywilizacyjnego rozwoju dwóch ostatnich stuleci. Taki gwałtowny dokonał się w nich postęp w rozlicznych dz dzinach ludzkiej pracy i działalności, tyle zmian zasz tyle zdobyczy dokonano, osobliwie w zakresie kultury n teryalnej. Nie stało czasu ni sił na przetrawienie t

wszystkiego; duch naszej epoki przytłoczony został masą materyi, nie zdołał jej dotąd przeniknąć ni ogarnąć.

A te następstwa najsilniej dały się uczuć u ludów romańsko-latyńskich, które przewodniczyły społeczeństwu europejskiemu w tym najnowszym jego rozwoju.

Nie dziw też, że u nich tak dobitnie wystąpiły objawy wewnętrznego zamętu i rozstroju duszy ludzkiej, jak to okazują stosunki współczesne trzech głównych krajów latyńskich: Francyi, Włoch i Hiszpanii. Czyż wobec tego można mówić o prawdziwem ich odrodzeniu? Czyż w rozstrojonem ich życiu duchowem istnieją jakieś ukryte siły żywotne, mogące pobudzić wyższe, ogólno-ludzkie dążności?

Gabryel d'Annunzio (jak to widzimy z ostatnich jego utworów) bardzo stanowczo jest o tem przekonany, a idąc za opinią wielu swych wielbicieli i pochlebców, wierzy święcie, że on sam powołany jest jako zwiastun a nawet jeden z głównych działaczy tej wielkiej sprawy odrodzenia swego narodu, swej rasy, a bodaj nawet całej ludzkości nowożytnej.

Postaramy się rozważyć w ciągu niniejszej pracy, o ile te wygórowane uroszczenia młodego powieściopisarza zasługują na uznanie i usprawiedliwienie; wszelako należy tu z góry zaznaczyć, iż wszelkie w tej mierze wnioski muszą być dość niepewne i licznym mogą podlegać wątpliwościom, gdyż d'Annunzio od tak niedawna rozpocząwszy swą działalność, nie mógł się w niej dotąd wypowiedzieć należycie i pod niejednym zapewne względem zmodyfikuje w przyszłości swoje pojęcia i przekonania. W każdym razie jednak obecnie wygłasza je z wielką pewnością siebie i dzięki swej zuchwałej śmiałości, popartej olbrzymim talentem, imponuje wielu wrażliwym umysłom, a przez to samo już zasługuje na bliższe zastanowienie.

II.

Ocena pisarza, żyjącego i znajdującego się w pełnym rozkwicie swej działalności twórczej z tego względu już jest trudna i niepewna, iż nie może być dostatecznie wyjaśniona przez cechy charakteru i usposobienia osobistego. Pominąwszy bowiem, iż te cechy dopiero w całokształcie życia indywidualnego należyte otrzymują oświetlenie, ale nawet o ile mogłyby one zarysować się z mniejszą lub większą jasnością w danym okresie życiowym, na przeszkodzie temu stoi brak danych odpowiednich.

Wiadomości, jakie posiadamy o znanych i głośnych osobistościach współczesnych, tak są zazwyczaj niedokładne, tak wykrzywione przez uprzedzenia i zamącone przez plotki! Szczególniej w naszych czasach gadulstwa dziennikarskiego, wzmiankarstwa, reporterstwa i interview'ów, jakże ostrożnym trzeba być w przyjmowaniu wszelkich wieści, roztrąbianych przez prasę peryodyczną na wszystkie strony świata. Wątpliwości mnożą się, jeśli dana osobistość posiada skłonność do przybierania efektownych poz i lubi występować w mniej lub więcej sztucznem oświetleniu. A kto jest wolny obecnie od takich skłonności i takich upodobań! Bardzo niewielu możnaby naliczyć dzisiaj ludzi zupełnie szczerych i prostych.

Gabryel d'Annunzio z pewnością do nich nie należy. Lubi on pono wielce pozować tak w osnowie swych powieści, jako też w częstych zwierzeniach, czynionych różnym sprawozdawcom dziennikarskim. Prawda, że w poszczególnych wypadkach trudno nieraz odróżnić pozę wymuszoną od stanowiska wybitnie indywidualnego. Że d'Annunzio, jako człowiek, odznacza się bardzo wyraź[illegible]m, a nawet jaskrawym indywidualizmem usposobienia [illegible] to zdaje się nie ulegać wątpliwości. W życiu swem pr[illegible]a-tnem przypomina niektórych poetów doby romantyc[illegible]ej, osobliwie Byrona i Musseta, w ich lekceważeniu uzna[illegible]ch

powszechnie zasad moralnych i obyczajowych, w ich afektowanym dandyzmie, a szczerym wstręcie do codziennej praktyki filisterskiego żywota.

Oczywiście, obok tych właściwości, czy to odziedziczonych po poetach dawniejszej doby, czy też od nich tylko przejętych — odnajdujemy w usposobieniu indywidualnem autora «Tryumfu śmierci» inne, mniej lub więcej z tamtemi związane, właściwości, zupełnie już nowoczesne: wyrafinowany dekadentyzm, szczególnego rodzaju zmysłowo-nadzmysłowy mistycyzm, wreszcie wybujały ponad wszystko egoizm, znajdujący teoretyczny swój wyraz w zasadach głoszonej przez Nietzschego filozofii *nadczłowieczeństwa.*

D'Annunzio należy do najgorliwszych jej wyznawców i głosicieli i sam bądź to pozuje na *nadczłowieka*, bądź też staje się nim istotnie przez swoje wygórowane samolubstwo i bezgranicznie rozbujały swój indywidualizm.

Zdaje się, że wynikające stąd różne wybryki młodego autora, oraz pewne skandaliczne jego sprawki (z których jedna na tle erotycznem stała się powodem głośnego procesu) zniechęciły do niego umysły wielu współziomków i utrudniły zdobycie w literaturze ojczystej stanowiska, przynależnego niewątpliwie wielkiemu jego talentowi.

We Francyi wspomniane względy, po części dzięki oddaleniu, po części wskutek właściwej społeczeństwu tamecznemu tolerancyi dla wszelkich skandalów — nie mogły stać się dostateczną przeszkodą w pozyskaniu uznania ogólnego i sławy rozgłośnej; tem więcej, że powieści d'Annunzia, pojawiając się w doskonałych przekładach francuskich, na bardzo szczęśliwą trafiły chwilę, gdy uczuwano nad Sekwaną powszechne znużenie po wyuzdanych orgiach naturalizmu, a po chwilowych zachwytach nad rosyjskimi mistykami i magami skandynawskimi, świeżych, a różnych zupełnie pożądano wrażeń literackich i artystycznych.

Niebawem wszakże krytycy francuscy, rozpatrzyw-

szy się bliżej w utworach powieściopisarza włoskiego, doszli do przekonania, że oprócz formy oryginalnej i niezwykle pięknej, bardzo niewiele przynosi on rzeczy prawdziwie nowych. Pierwsze jego powieści nosiły wybitne cechy naśladownictwa wzorów nadsekwańskich, osobliwie Flaubert'a i Bourget'a, w następnych dał się uczuć wyraźny wpływ mistrzów rosyjskich — Tołstoja i Dostojewskiego, skombinowany z wpływem filozofii Nietzschego i sztuki Wagnera.

Jednem słowem, w pomysłach swoich d'Annunzio nie okazał wiele samodzielności i zjawia się nam, jako jeden z najbardziej typowych przedstawicieli tak powszechnego obecnie eklektycznego kosmopolityzmu, za to w sposobie ujęcia i wykonania tych pomysłów daje poznać wybitną oryginalność swej czysto włoskiej natury, z jej żywą i plastyczną fantazyą, oraz niezmiernie subtelnem poczuciem piękna tak w sztuce, jak i w przyrodzie.

D'Annunzio jest niewątpliwie jednym z największych pisarzy-artystów naszej epoki. Nie szukać w nim wszakże bezpośredniej świeżości wrażeń, ani silnie odczutej, a opromienionej blaskiem poetyckim prawdy życiowej. Jego wrażenia poczerpnięte są przeważnie nie z naturalnych, lecz ze sztucznych źródeł, jego poezya jest przedewszystkiem sztuką piękną, wytworzoną na drodze bardzo wyrafinowanej, a nawet przerafinowanej mocno kultury artystycznej, a jego obrazy życia i przyrody, jakkolwiek prawdziwe zazwyczaj w swym układzie, kolorycie i rysunku zewnętrznym, okazują się często nader wymuszonemi w zasadniczym swym nastroju uczuciowym.

Wogóle uczuciowość, mimo przeciwnych pozorów, nie jest wcale mocną stroną d'Annunzia. Wyobraźnia przemożnie u niego panuje i podobnie, jak u Słowackiego, bierze stanowczą przewagę nad poruszeniami serca. Przypominam przytoczone wyżej słowa naszego poety:

Wszystkie czucia skarby
Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie.

Jak trafnie dobrane są tu pojedyńcze nawet wyrazy, szczególniej w zastosowaniu do natur pokrewnych włoskiemu powieściopisarzowi, a bardzo często występujących w obecnej dobie. Takie natury nawskróś imaginacyjne i intelektualne, odznaczają się zazwyczaj bardzo żywem i silnem *czuciem*, przyczem mogą mieć nader mało prawdziwego *uczucia*.

Rozróżnienie to nie jest tylko słownem, dotyczy najistotniejszych objawów naszego życia psychicznego. *Czujemy* wrażenia zewnętrzne, mogące dostarczyć obfitego pokarmu myśli naszej i fantazyi, *uczuwamy* poruszenia własnego serca, rozchodzące się falą wzruszeń wewnętrznych po całem naszem jestestwie moralnem. Owóż za naszych czasów, wskutek nadzwyczajnego spotęgowania wrażliwości nerwowej, ludzie czują bardzo żywo i aż nazbyt często odznaczają się chorobliwą nadczułością, ale mimo to, a może właśnie dlatego, uczucia ich są słabe, nietrwałe i powierzchowne.

D'Annunzio może być pono uznany za jeden z najwybitniejszych typów podobnego usposobienia psychicznego, oczywiście z tem zastrzeżeniem, że owa jego czułość lub nadczułość nerwowa w tej naturze tak nawskróś artystycznej, stanowi nietylko przyczynę różnych chorobliwych objawów psychicznych, lecz staje się potężnym bodźcem twórczych dążeń myśli i wyobraźni. W tem źródło siły i słabości znakomitego poety-romansopisarza, źródło jego przedziwnej plastyki obrazowej różnorodnych jego tonów i nastrojów lirycznych i cudownej, choć wymuszonej niekiedy, harmonii jego stylu; a z drugiej strony, z tego samego źródła wypłynął przerafinowany intelektualizm d'Annunzi'a, w niem wzięły swój początek różne chorobliwe ybryki jego wyobraźni i niemniej chorobliwe zboczenia go myśli i serca. Wogóle niezmierna wrażliwość ner- owa i wysubtelizowana do najwyższego stopnia nadczu- ść imaginacyjna, oto zasadnicze właściwości twórczego

talentu d'Annunzia, które zespolone z innemi jego znamionami wydały rozliczne dodatnie i ujemne skutki.

Naczelne miejsce wpośród pierwszych zajmuje niewątpliwie, podnoszony już kilkakrotnie powyżej, niezrównany artyzm d'Annunzia. Pod tym względem zdobył on sobie istotnie bardzo wybitne, jedyne w swoim rodzaju, stanowisko w literaturze współczesnej i jest godnym w niej przedstawicielem wielkich tradycyj włoskiej sztuki. Tradycye owe, choć nieraz ulegały zwyrodnieniu w różnych sztucznych manierach, nigdy całkiem nie wygasły we Włoszech i dzięki temu nigdy nie mógł się tam rozpanoszyć tak wszechwładny za naszych czasów we Francyi w innych krajach europejskich przemysł literacki. Pisarze włoscy byli po większej części nie rzemieślnikami, lecz artystami prawdziwymi; zachowali zawsze poczucie stylu i wytworny, choć nieraz nadto przerafinowany smak estetyczny.

Ale takiego pisarza-artystę, takiego mistrza stylu i subtelnego estetę jak d'Annunzio niełatwo napotkać nawet we włoskiej literaturze; powiedzmy także, iż niewielu w niej jest takich manierzystów w wielkim stylu, umiejących nadać, przy pomocy wysokiego swego artyzmu, pozór naturalności i prawdy bardzo nieraz wymuszonym, lub zgoła fałszywym dążnościom twórczym.

III.

W dążeniu do swych wysokich celów artystycznych d'Annunzio powodował się, tak wrodzoną intuicyą twórczą, jakoteż jasno uświadomioną i wyrozumowaną zasadą teoretyczną. Na czele jednego z późniejszych swych ut- rów sformułował ją dobitnie w przedmowie, której na formę listu do przyjaciela.

Mówi tam, iż pragnie stworzyć «idealne dzieło pr nowoczesnej, które, będąc nieskończenie urozmaicone w sw

rytmach i dźwiękach niby poemat i łącząc w swym stylu wszelkie możliwe zalety słowa pisanego — zdolne byłoby zjednoczyć i zharmonizować w sobie nieskończoną rozmaitość wiadomości z nieprzebranem bogactwem tajemnic — dzieło, któreby pociągało naprzemian ścisłością wiedzy i urokami sennych marzeń, zdając się być nie naśladownictwem, lecz dalszym ciągiem natury — i wolne od więzów zewnętrznej bajki — rozwijałoby, przy pomocy wszelkich środków sztuki literackiej, obraz życia indywidualnego, zmysłowego, uczuciowego i intelektualnego istoty ludzkiej, pomieszczonej w centrum życia powszechnego».

Organem takiego dzieła, wedle wyrażenia d'Annunzia, ma być proza naracyjna, zarazem plastyczna i symfoniczna, bogata w obrazy i dźwięki, czarująca skupionymi w obu tych swoich czynnikach składowych, urokami poezyi i piękna. Język włoski zawiera w sobie wszelkie żywioły podobnego stylu prozaicznego, łącząc nadzwyczajną ścisłość wyrażeń z bogactwem muzykalnych rytmów i harmonii, przez które może poniekąd współzawodniczyć z wielką orkiestrą wagnerowską w oddaniu tego, co muzyka tylko zdolna jest suggestyonować duszy nowoczesnej. Z tych żywiołów, nagromadzonych w mowie ojczystej przez wiekowy jej rozwój, począwszy od Cycerona aż do wielkich prozaików nowożytych, pragnie d'Annunzio stworzyć swą idealną prozę włoską, mającą czynić zadość wszelkim warunkom stylu plastycznego, malowniczego i muzykalnego zarazem, zdolnego odtwarzać obrazy zewnętrzne i wyrażać ściśle określone stany duszy, nieujęte jej nastroje i najsubtelniejsze jej poruszenia wewnętrzne.

Tak sformułowane zadanie zostało istotnie w znacznej części bardzo szczęśliwie rozwiązane w twórczości d'Annunzia, choć nie obyło się przytem bez pewnej afektacyi i sztucznej maniery, przynoszącej nieraz ujmę najlepszym nawet jego utworom. W każdym razie pewną jest rzeczą, iż dzięki zaletom swego stylu, zdołał on na-

dać cechy oryginalności nawet tym dziełom, które w treści swej najbardziej okazują wpływ obcych wzorów.

Daje się to widzieć w pierwszej znaczniejszej powieści d'Annunzia, ogłoszonej w r. 1889 p. t. *Il piacere* («Przyjemność»), a przetłómaczonej na francuski język pod zmienionym tytułem *l'Enfant de volupté.* Powieść ta powstała niewątpliwie pod wpływem utworów Bourgeta, ale przewyższa je nieskończenie zawartemi w niej skarbami poezyi i artyzmu; przytem wolna jest zupełnie od owej obłudy moralnej, aż nadto często zdarzającej się u współczesnych pisarzy francuskich, a szczególnie u autora «Ucznia», który, mając rzekomo na celu ukazanie okropnych skutków występku, maluje zawsze z widocznem upodobaniem różne jego objawy, jeśli tylko występują one na tle wyrafinowanego komfortu i elegancyi wielkoświatowego bytu. I d'Annunzio kreśli *con amore* obrazy różnych powabnych grzechów i grzeszków, szczególnie z dziedziny erotycznej, ale czyni to bez żadnej obłudy i pozowania na poważnego moralistę, owszem z pewnego rodzaju naiwną szczerością, przypominającą renesansowych nowelistów włoskich, oczywiście jednak bez ich prostoty, obcej zupełnie przerafinowanej naturze nowoczesnej.

Bohater wspomnianej powieści, Andrzej Sperelli, jest arystokratycznym młodzieńcem, obracającym się w najwyższych sferach towarzystwa rzymskiego. Obdarzony niepospolitą inteligencyą i różnorodnemi zdolnościami, trochę poeta i artysta, jest on przedewszystkiem *dyletantem* życiowym, uznającym przyjemność za główny cel bytu ludzkiego. To też upędza się za nią nieustannie i szuka jej przeważnie w zmysłowo-erotycznem używaniu. Autor kreśli długi szereg scen wyrafinowanej lubieżności i wprowadza w nich kilka postaci kobiecych, nakreślonych w [illegible] sach, pełnych wdzięku i głębokiej prawdy życiowej. [illegible] z nich szczególnie odznaczają się nader wyrazistym [illegible] sunkiem i żywym kolorytem: — zmysłowa i namiętn[illegible] lena Muti i promieniejąca niewysłowionym urokie[illegible]

wieściego uczucia Marya Ferres. Obie te postacie, w których z takim artyzmem uzmysłowione zostały dwa krańcowo sobie przeciwstawione typy natury kobiecej, występując na początku i na schyłku osnowy powieściowej, ujmują ją niejako w ściśle określone ramy, między któremi rozwija się charakter głównego bohatera, pełen niekonsekwencyi i sprzeciwieństw, pociągany w różne strony przez rozliczne wpływy i wrażenia zewnętrzne, ale właśnie w tym zamęcie swym i słabości nader typowo uprzytomniający nam pewne bardzo zasadnicze cechy współczesnych ludzi w ich przerafinowaniu i wyczerpaniu duchowem. Już w tej powieści dobitnie występują charakterystyczne przymioty twórczości d'Annunzia: — z jednej strony ogromna siła intuicyi psychologicznej, połączona z niepospolitemi zdolnościami analitycznemi, z drugiej — przedziwna plastyka opisowa, widna szczególnie w licznych obrazach Rzymu, roztoczonych jako niezmiernie malownicze tło akcyi powieściowej.

Atoli mimo tych zalet, ów pierwszy rozgłośny utwór d'Annunzia nie daje nam jeszcze pełnej miary jego uzdolnień twórczych. Zbyt ściśle przystosowany jest do wzorów francuskich, za wiele w nim wyrafinowanej analizy, a za mało polotu poetyckiego, który autor włoski tak wspaniale miał rozwinąć w późniejszych swych dziełach. Dwa następujące bezpośrednio po «Il Piacere» więcej mają w sobie poezyi, ale nie więcej oryginalności. Naśladownictwo autorów rosyjskich bardzo w nich widoczne, chociaż nie w obu w jednakim stopniu. W obszernej noweli p. t. *Giovanni Episcopo* d'Annunzio niewolniczo prawie kroczy śladami Dostojewskiego, przedstawiając typ chorobliwej, moralnie i psychicznie całkiem zwyrodniałej natury l zkiej. Nie zastanawiam się bliżej nad tym utworem, j .o za mało mającym w sobie rysów, charakteryzujących c ·ębne usposobienie twórcze powieściopisarza włoskiego i wracam się wprost do następnego jego romansu, wyda-

nego w r. 1892 p. t. *L'Innocente* («Niewinny»), a znanego w przekładzie francuskim jako «L'Intrus».

Charakterystyka osób niezbyt interesująca w tym romansie, pełna również rysów chorobliwych, a pomyślanych i rozwiniętych w sposób niedość oryginalny, niekiedy żywcem przyswojonych od Dostojewskiego i Tołstoja. Ale d'Annunzio okazuje się tu zupełnie samodzielnym, w doskonałem, a niezmiernie poetyckiem oddaniu przeróżnych subtelnych drgnień duszy ludzkiej i lirycznych jej nastrojów. Treść powieści obraca się dokoła zawikłań małżeńskich, wynikłych z wyuzdanej rozpusty męża i chwilowego, ale fatalne pociągającego za sobą następstwa błędu żony. Bezgranicznie zmysłowy i lubieżny Tullio Hermil, utrzymując stosunki miłosne z różnemi kobietami, zaniedbuje swą piękną, młodą i szczerze go kochającą małżonkę. Ta, dotknięta boleśnie w najdroższych swych uczuciach, mimo swej niewyczerpanej słodyczy, doznając ciągłych zawodów ze strony rozpustnego męża, w chwili słabości ulega urokowi zręcznego uwodziciela. Tullio, zniechęcony wreszcie do przelotnych miłostek, zapóźno pragnie powrócić do domowego ogniska. Odzyskuje wprawdzie miłość żony, ale nie może odzyskać szczęścia i spokoju, bo oto uwiedziona wydaje na świat nieprawe dziecko, które staje się niewinną przyczyną okropnej tragedyi domowej. Tullio, pomny na dawne swe winy, gotów przebaczyć żonie i zapomnieć jej wykroczenia, byle się pozbyć intruza, poczytywanego przez całą rodzinę za własne jego dziecko. Jakoż staje się sprawcą rozmyślnym jego zgonu, wystawiając go podstępnie na śmiertelne zaziębienie. Intruz usunięty zostaje ze świata przez potajemną zbrodnię, ale zgryzota sumienia rozsiada się na stałe w występnej duszy zbrodniarza.

Główny motyw tej powieści — ukryty przed wz[illegible]kiem ludzkim, a widniejący ze straszliwą jasnością pr[illegible] wzrokiem sumienia czyn zbrodniczy — przypomina d[illegible] żywo «Występek i karę» Dostojewskiego. Podobień[illegible]

obu tych utworów uwydatnia się także w charakterystyce naczelnych ich postaci, skupionej całkowicie prawie w wewnętrznym świecie duszy, w różnych nieuchwytnych jej stanach i nastrojach, tajemnych drgnieniach i nagłych przebłyskach. Ale wielka zachodzi różnica w sposobie rozwinięcia wszystkich tych poruszeń duchowych. U Dostojewskiego bez porównania więcej w nich jest objektywnej prawdy psychicznej i samowiedzy moralnej. Bohater jego powieści, Raskolnikow, przedstawiony jest w rysach tak głęboko prawdziwych, z taką potęgą intuicyi psychologicznej i poczucia etycznego, iż pod tym względem stanowi kreacyę jedyną w swoim rodzaju, nie mającą sobie równej na całym obszarze literatury współczesnej. I wzorowana na niej postać Tullia Hermil nie dorównywa jej żadną miarą w zaznaczonych właściwościach.

Już sam sposób przedstawienia jego losów w formie autobiograficznej wyklucza ścisłą przedmiotowość charakterystyki. Opowieść Tullia przesiąknięta jest na wskroś żywiołem podmiotowym, objawiającym się przeważnie w rozmaitych odcieniach nastroju uczuciowego lub refleksyjnego, z zupełnem prawie wykluczeniem dążności moralnej, która wogóle obcą jest twórczości d'Annunzia, podczas kiedy stanowi zasadniczy żywioł służących mu za wzór powieści rosyjskich, wprawdzie nie jako abstrakcyjna tendencya, lecz jako niezmiernie silne i głębokie odczucie etycznych zadań życia. Z tego wewnętrznego sprzeciwieństwa wynika, że wszelkie naśladownictwo powieściopisarzy rosyjskich razi u d'Annunzia jakąś cechą sztuczności, która szczególnie dobitnie występuje w dwóch innych postaciach powieści *Niewinny:* w młodszym bracie Tullia, odznaczającym się gołębią niewinnością duszy i w starym w [illegible]śniaku, pełnym bezwiednej rezygnacyi wobec cierpień i [illegible]ólów życia. Są to figury czysto tołstojowskie, które pod p[illegible]rem włoskiego romansopisarza dziwnie nienaturalną przyb[illegible]rają fizyognomię.

Nierównie bardziej samodzielnym okazuje się d' An-

nunzio w sposobie przedstawienia głównej postaci kobiecej swego romansu, żony Tullia, Julii, która niewiele wprawdzie ma charakteru, ale dużo wdzięku i uroku niewieściego, odtworzonego w rysach bardzo subtelnych i poetycznych. Najwięcej wszakże samorodnego natchnienia rozwija autor włoski, tak w tym, jak i w innych swych utworach, w ustępach lirycznych i opisowych. Niektóre epizody *Niewinnego* są to istne poematy w prozie, jaśniejące blaskiem niezrównanie artystycznego stylu. Naczelne miejsce zajmuje między nimi przepojona poezyą scena miłosna między Tulliem i jego żoną, pełna uniesień namiętnych i szałów zmysłowych, rozwinięta na tle przejrzystej nocy wiosennej, przy akompaniamencie śpiewu słowika, którego czarowne dźwięki nieomal bezpośrednio uderzają nasze ucho w przepięknym opisie d'Annunzia.

Przenikająca cały ten ustęp lubieżna zmysłowość stanowi zasadniczy rys osnowy powieściowej obu rozważonych powyżej romansów: *Przyjemność* i *Niewinny.* Główni ich bohaterowie wyobrażają skończone typy erotomanów, okazują się jako natury na wskróś chorobliwe, moralnie skrzywione i psychicznie zwyrodniałe. A wszystkie ich zboczenia erotyczne posiadają charakter czysto nowoczesny, którym dobitnie się wyróżniają od podobnych objawów w innych epokach. Nigdy wprawdzie nie brakło na świecie zmysłowego wyuzdania, ale występowało ono zazwyczaj jako rozszalała namiętność lub lekkomyślna żądza używania — za naszych czasów, wskutek szczególnego wyrafinowania materyalnej kultury, pojawia się częściej niż kiedykolwiek, jako chorobliwe maniactwo, mające swe źródła w najgłębszych pokładach zwyrodniałej natury ludzkiej. Liczne dowody tego spotykamy w całej współczesnej literaturze pięknej; – literacka twórczość d' -nunzia dostarcza nam ich w wielkiej obfitości. Przed -wia się ona pod tym względem w bardzo konsekwentr n rozwoju, którego punkt kulminacyjny znajdziemy w -

mansie, mającym się stać z kolei przedmiotem naszego rozbioru.

IV.

«Tryumf śmierci» (*Triomfo della morte*), taki jest tytuł trzeciej z rzędu wielkiej powieści d'Annunzia, która, napisana w roku 1894, rozpowszechniona została niebawem w przekładzie francuskim przez znane czasopismo «Revue des Deux Mondes». Przewyższa ona niewątpliwie poprzednie utwory bogactwem poezyi i artyzmu, ale bardziej jeszcze pono przewyższa je chorobliwymi objawami nastroju, a właściwie mówiąc, rozstroju duchowego, z którego wysnuty został zasadniczy jej pomysł.

Na czele tej powieści autor pomieścił, jako motto, następującą cytatę z Nietzschego: «Są książki, mające odwrotną wartość dla duszy i dla zdrowia, zależnie od tego, czy niższe dusze i niższe siły żywotne, czy też wyższe i silne z nich korzystają: w pierwszym razie są to niebezpieczne, rozkładowe książki, w drugim — stają się grzmiącemi hasłami, pobudzającemi dzielność dzielnych». Słowa te mogłyby się stać zbawiennem ostrzeżeniem dla wielu czytelników, gdyby ci w pokorze serca chcieli z niego korzystać. Ale wtedy powieść bardzo niewielką cieszyłaby się poczytnością. Autor jednak nie potrzebował się obawiać odstraszającego wpływu zawartej w powyższych słowach przestrogi. Nikt z pewnością do siebie jej nie zastosuje. Każdy będzie wolał przyznać sobie ową wyższą i silną duszę, której dzielność ma być pobudzoną przez rozwiniętą w osnowie powieściowej ideę nadczłowieczeństwa.

Zresztą, w swoim charakterze nadczłowieka, d'Annunzio niewiele się zapewne troszczy o ujemne wpływy i wrażenia, jakie wyniknąć mogą z jego twórczości wśród pospolitego ogółu ludzkiego. Jeżeli pod ich działaniem duchowe życie tego ogółu ulegnie szybszemu zwyrodnieniu i rozkładowi, tem lepiej, gdyż w ten sposób przyśpieszony

będzie proces rozwojowy, którego ostatecznym celem jest przecież nie co innego, jak zamiana motłochu ludzkiego na pewnego rodzaju nawóz społeczny, mający przez swój rozkład dostarczyć pierwiatków pożywnych wspaniałej roślinie nadczłowieczeństwa. Pełny rozkwit tej rośliny, wedle przekonania d'Annunzia, ma być objawem przyszłego odrodzenia ludzkości, a on sam, jak wiemy, poczytuje się za zwiastuna, być może nawet — za jednego ze sprawców tego wielkiego dzieła.

Dziwnem się wszakże może wydawać, że ów rzecznik odrodzenia, ów wyznawca teoryi nadczłowieczeństwa, w zajmującym nas tu utworze, staje się heroldem tryumfu śmierci i w osobie bohatera swego romansu przedstawia nam typ nadczłowieka, doznającego zupełnej porażki w walce z życiem. Niekonsekwencya, zawarta w tem zestawieniu, jest tylko pozorna i znajduje wyjaśnienie w dalszej twórczości d'Annunzia, jako przejściowa i przygotowawcza jej faza.

Wybujała ponad zwykłą miarę indywidualność ludzka, wskutek braku równowagi i dyscypliny wewnętrznej, pada ofiarą swej wybujałości, ginie tragicznie wśród kolizyi potężnych żywiołów psychicznych, które, zjednoczone i pokierowane odpowiednio, mogłyby się objawić najwyższą pełnią wszechludzkiego życia. Taki jest temat zasadniczy «Tryumfu śmierci». Mamy w nim rozwinięty typ nadczłowieka w ogromnem bogactwie jego zasobów wewnętrznych, niesharmonizowanych wszakże między sobą, a stąd nieuchronnemu ulegających rozkładowi. Zobaczymy następnie, jak w późniejszym utworze d'Annunzio usiłował przedstawić tenże sam typ w jego doskonałej harmonii duchowej; tymczasem poznajemy go w jego zamęcie i rozstroju wewnętrznym, jak nam się ukazuje w osnowie «Tryur ı śmierci».

Ze względu na główny wątek tej osnowy, rozw - jący się całkowicie w wewnętrznem życiu duszy, w - mniany utwór może być zaliczony do rzędu tak rc -

wszechnionych w naszych czasach romansów psychologicznych; ale różni się od nich zasadniczo poetyckim i artystycznym swym charakterem. Nic nie ma wspólnego z prozaiczną analizą Stendhala i jego naśladowców, ani z wizyonerską halucynacyą Dostojewskiego. Od tego ostatniego pożycza nieraz d'Annunzio, tak w tym, jak i w poprzednich swych utworach, różne motywy osnowy powieściowej, ale rozwija je w sposób zupełnie samodzielny, noszący wybitne znamiona odrębnej jego indywidualności twórczej. Jak wiemy, jest to przedewszystkiem indywidualność poetycka, o niesłychanie żywej wyobraźni i silnie rozwiniętej wrażliwości czuciowej. To też poezya przenika całą treść «Tryumfu śmierci». Przedstawione w niej stany psychiczne mają w sobie mnóstwo prawdziwego liryzmu, a przytem rozwijają się zazwyczaj na tle wspaniałych obrazów przyrody, odznaczających się niezmierną wyrazistością rysunku i żywością zabarwienia.

Treść powieści bardzo prosta, nieobfitująca w zawikłania zewnętrzne, skupia się wyłącznie dokoła osoby głównego bohatera, Jerzego Aurispa, którego czytelnik ani na chwilę nie traci z oczu. Drugą główną postacią powieści jest kochanka Jerzego, Hipolita, kobieta zamężna, która, nie znalazłszy szczęścia w małżeństwie, zerwała ten związek i całkowicie oddała się ukochanemu. Ale miłość ich wzajemna od samego początku przedstawia się nam w świetle dość dwuznacznem, a nawet wydaje się zgoła wątpliwą. Usposobienia wewnętrzne kochanków zbyt znacznie różnią się między sobą. Jerzy jest naturą niezmiernie wytworną i bogatą: — posiada rozległą inteligencyę, żywą wyobraźnię i do najwyższego stopnia wysubtelizowaną wrażliwość nerwową. Hipolita ani umysłem, ani sercem nie wznosi s: ponad zakres pospolitości. Natura bierna, zmysłowa, p ;ytem nieco gminna, pociąga tylko Jerzego urokiem pięk ości i wdzięku, a przedewszystkiem jakimś niewytłómac)nym czarem lubieżnym, o bardzo chorobliwym charak :rze. Jednem słowem zmysłowość łączy jedynie tych dwoje

ludzi; po za jej obrębem nic oni ze sobą nie mają wspólnego. Hipolicie taki stosunek zupełnie wystarcza, dla Jerzego jest on źródłem wielkich rozkoszy, ale stokrotnie większych jeszcze cierpień.

Natura jego pociągana jest w dwie przeciwne strony: ku używaniu cielesnemu i duchowej ekstazie; bywa on na przemian lubieżnym faunem i rozmarzonym mistykiem — wizyonerem. Obie te skłonności w równym prawie stopniu są mu wrodzone, ale nie jednakie znajdują pole dla swego rozwoju. Pierwsza jest pobudzana przez warunki życia i przez demoniczny iście wpływ lubieżnej kobiety, druga nie może się rozwinąć wskutek zupełnego braku pozytywnej wiary. To nadmierne wybujanie niższej, a zastój wyższej strony jego jestestwa staje się dla Jerzego źródłem okropnych cierpień, które tem dotkliwiej dają mu się odczuć, iż występują w naturze, obdarzonej niesłychanie żywą wrażliwością i nadzwyczaj jasną samowiedzą wewnętrzną. Pogrążony ciągle w kontemplacyi swych stanów i nastrojów psychicznych, śledzi on krok za krokiem postępującą wciąż chorobę swej duszy i żadnego na nią nie znajduje lekarstwa. Istota mu najbliższa i rzekomo najbardziej ukochana staje się mimowolnym narzędziem jego zguby, otaczająca go rodzina stanowi zbiorowisko wszelkich możliwych zboczeń i potworności: fizycznych, moralnych i umysłowych.

Jedyna istota ludzka pokrewna duchowo Jerzemu, i naprawdę mu droga nie należy już do liczby żyjących. Jest to wuj jego, Demetrius, artysta-muzyk i mistyczny marzyciel, który z niewiadomych powodów, nie zostawiwszy ani słowa wyjaśnienia, życie sobie odebrał. Jerzy, który złączony z nim był najserdeczniejszą przyjaźnią, zachował dla jego pamięci miłość i cześć najwyższą. [illegible]ri-dmo zagrobowe samobójcy zdaje się wywierać jaki[illegible]ni-styczny wpływ na pozostałego przy życiu i pociąg[illegible]go fatalnie ku tajemniczej dziedzinie śmierci. Przez pe[illegible]en czas żywotna siła młodości przeciwdziała tym śmierte[illegible]m

urokom. Jerzy łudzi się jeszcze nadzieją szczęścia miłosnego. Spędza w towarzystwie Hipolity kilka miesięcy w pięknej okolicy nadmorskiej. Ale to wspólne z nią pożycie daje mu poznać całą głębię dzielącej ich przepaści, a zarazem całą potęgę wywieranego przez nią uroku zmysłowego. Czuje, że nie zdoła wyrzec się znienawidzonej kochanki, ani żyć z nią nie będzie w możności. Wobec tego śmierć jedyną jest drogą wyjścia. Ale i «nieprzyjaciółka» nie powinna pozostać przy życiu, do którego tak silnie jest przywiązaną. Jerzy czuje pragnienie zemsty nad nią, a przytem nie może znieść myśli, iż ona po jego śmierci do innego będzie należała. To też porywa ją ze sobą w otchłań śmierci. W czasie gorącej i lubieżnej nocy letniej, nieprzewidującą żadnego niebezpieczeństwa Hipolitę, po krótkiej i wściekłej walce, pociąga za sobą w głąb morską.

Trzeba przyznać, że w rozwinięciu i rozwiązaniu powyższej osnowy powieściowej autor okazał bardzo wiele konsekwencyi, tak psychologicznej, jak i artystycznej. Całość utworu odznacza się niezmierną spoistością układu i jednolitością stylu. Zasadnicze motywy treści od samego początku są zestawione jasno i dobitnie, a w dalszej osnowie, aż do ostatecznego jej ujścia, rozwijają się z nieposzlakowaną logiką artystyczną i życiową. Ponad całą akcyą powieści unosi się wciąż ciemne widmo śmierci, uwydatnione tem silniej wpośród jaskrawych blasków słońca południowego, zalewających rozwinięte w toku opowiadania obrazy przyrody. Mamy tu jakby symfonię poetycką, osnutą na zasadniczym motywie śmierci, który łączy się harmonijnie z różnymi motywami życia, naprzemian opanowując je, lub przez nie opanowywany, aż ostatecznie v finale kompozycyi osiąga stanowczą przewagę i na cic m, ciemnem tle nocnego krajobrazu roztacza się w całł potędze swej posępnej grozy tragicznej.

Podobna jednolitość daje się też widzieć w rozwinięc charakteru głównego bohatera. Podnosi ją z zupełną

słusznością sam autor w przedmowie do swej powieści, ale przytem, całkiem niesłusznie, kładzie silny nacisk na rzekomą pełnię i wszechstronność indywidualności psychicznej swego bohatera, mającą w sobie skupiać (wedle wyrażenia d'Annunzia) całe uniwersum życia wewnętrznego ludzkiej natury. Owóż Aurispa jest istotnie naturą bogato rozwiniętą pod wieloma względami: pod względem inteligencyi, wyobraźni, wrażliwości nerwowej, ale ubogą aż do nędzy zupełnej i potwornej ułomności pod względem uczucia. Niema w nim ani śladu serca, ani iskierki przywiązania do jakiejkolwiek istoty ludzkiej; jego rzekoma miłość dla zmarłego wuja jest raczej marzycielsko mistyczną fantazyą, aniżeli prawdziwem uczuciem; w jego namiętności dla Hipolity widzimy tylko zmysłowe i lubieżne odurzenie, pełne owszem nienawiści i wstrętu. Wogóle zdaje się on tylko żyć nerwami, wyobraźnią i myślą; serce żadnej zgoła nie odgrywa roli w jego życiu wewnętrznem.

Co więcej i w innych osobach powieści dostrzegamy takiż sam brak serca. W tym utworze, gdzie tyle się mówi o miłości, prawdziwa miłość zupełnie bodaj jest nieobecną. Ten niedostatek stanowi pono zasadniczy rys twórczości d'Annunzia i w poprzednich jego romansach bardzo silnie występujący, a spotęgowany do najwyższego stopnia, nieomal do maniactwa w osnowie «Tryumfu śmierci», gdzie autor na dnie wszelkich uczuć, pragnień i dążeń ludzkich zdaje się widzieć tylko nienawiść wzajemną i zaciekłe współzawodnictwo w szalonem używaniu zmysłowem.

Stąd wynika ogromna jednostronność w sposobie ujęcia i przedstawienia różnych motywów treści. Widnieje ona szczególnie w dwóch obszernych epizodach powieści: w opisie pielgrzymki do cudownego obrazu Najświętszej Panny i w poetyckiem streszczeniu osnowy «Trist a i Izoldy» Wagnera. Pierwszy z tych epizodów jest sk i-czonem arcydziełem stylu opisowego; zawiera przedziw e plastyczny i przerażająco prawdziwy obraz ludzkiej nę y i ludzkich cierpień. Ale jakiż tu brak współczucia hu ,-

nitarnego! jaki wstręt, pełen nienawiści dla cierpiących nędzarzy! Autor, patrząc jedynie wzrokiem wyobraźni, niezdolny jest odczuć tego, co się dzieje w sercach ludzkich; widzi tylko zewnętrzne kształty i objawy, a ponieważ te są szpetne, niekiedy odrażające, więc przedstawia cały religijny obrzęd jako dziką orgię fanatyzmu i zabobonu i nie domyśla się wcale skarbów szczero-ludzkiego uczucia, ukrytych pod tą grubą i prostacką formą religijności ludowej.

W streszczeniu «Tristana i Izoldy», wplecionem bardzo zręcznie w osnowę powieści, d'Annunzio przedziwnie uprzytomnia nam urok poezyi i muzyki Wagnera, ale najzupełniej fałszuje zasadniczy charakter jego arcydzieła, wtłaczając w nie gwałtem własne swe idee, wprost przeciwne istotnej jego osnowie. Takim sposobem ten przecudny poemat miłości, pełen skarbów uczucia i nadziemskich wzlotów serca, w przedstawieniu d'Annunzia staje się jakąś orgią nienasyconych żądz zmysłowych, jakimś złowrogim hymnem nienawiści i zniszczenia. Trzeba było zaiste szczególnego zaślepienia jednostronną tendencyą, aby tak zupełnie spaczyć i wykrzywić przewodnią myśl genialnego dramaturga niemieckiego.

Wynikło to może i z zasadniczego przeciwieństwa usposobień, które nieuchronnie musiało prowadzić do nieporozumienia. D'Annunzio, chociaż głosi się zwolennikiem i wielbicielem Wagnera, jest istną jego antytezą. Twórca «Parsifala» pełen był miłości dla ludzi, autor «Tryumfu śmierci» zdaje się być chorobliwie upośledzony pod względem serca. Jest to może jedyny znaczniejszy, ale niczem niepowetowany brak jego wielkiego talentu poetyckiego — żadne skarby fantazyi, żadne brylanty ni perły artyzmu, żadne głębsze myśli i wzloty natchnienia nie mogą zastąpić poecie serca. Mickiewicz w jednej ze swych improwizacyi powiedział:

Wiedzcie, że dla poety jedna tylko droga:
W sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga.

Autorowi «Tryumfu śmierci» droga ta zupełnie zdaje się być obcą. Jego natchnienie nie z serca pochodzi, a jego dążność nie do Boga prowadzi. To też pomimo olbrzymich swych uzdolnień twórczych, sięgających niekiedy prawie genialności, nie jest on i nigdy pono nie będzie prawdziwie wielkim poetą.

Podobnie jak sens dramatu wagnerowskiego i zasadniczy sens życia sfałszowany został w twórczości d'Annunzia. Jest w niej mnóstwo motywów życiowych, głęboko odczutych i odtworzonych z nieporównanym artyzmem, ale brak motywu głównego, bez którego wszystkie inne brzmią fałszywym, rozstrojonym akordem: — brak motywu miłości, który nadaje istotny sens życiu, łącząc serca ludzkie w dążeniu do nadziemskich jego zadań. Tylko na tym motywie osnuty tryumfalny hymn śmierci, nieśmiertelną ma w sobie prawdę. Taki hymn dźwięczy w wagnerowskim «Tristanie» całą pełnią najwznioślejszych natchnień serca. D'Annunzio, usiłując zharmonizować te dźwięki z osnową swej powieści, łudzi się podobieństwem przedmiotu, nie dostrzegając absolutnej różnicy motywów. Jego pieśń «Tryumfu śmierci» wysnuta jest całkowicie z motywu nienawiści. Jako taka ma w sobie dużo smutnej prawdy życia współczesnego, pociąga urokiem jakiegoś oryginalnie mrocznego tragizmu, zachwyca bogactwem przepięknych szczegółów, ale wzięta w swym całokształcie, odniesiona do wiekuistych zadań życiowych, wydaje się tylko pustą fantazmagoryą, zabarwioną sztucznie ciemnemi barwami pesymizmu i wysnutą z potężnej, ale chorobliwie zwyrodniałej wyobraźni twórczej.

V.

Powodzenie zachęca i podnieca talenty twórcze. ...
gnąwszy w tak prędkim czasie wziętość wielką i s...
rozgłośną, d'Annunzio podjął rozległe bardzo i wielce

ginalne, tak w treści swej, jak i w formie, plany poetyckie, których urzeczywistnieniem ma się stać przedewszystkiem trylogia powieściowa, objęta ogólnym tytułem *Romanse lilii* (I romanzi del giglio) w odróżnieniu od trzech głównych, poprzednio przez nas rozważonych, powieści, złączonych pod nazwą *Romanse róży*. Te dwie trylogie mają być uzupełnione jeszcze przez trzecią p. t. *Romanse granatu* (I romanzi del Melagrano), która stanowić będzie pono zakończenie całego cyklu.

Wszystko to jednak dotąd jest tylko pięknym zamiarem, o którym niewiadomo kiedy, w jakim stopniu i z jakiem powodzeniem będzie urzeczywistniony. Obecnie, oprócz znanych nam już utworów pierwszej trylogii («Przyjemność», «Niewinny», «Tryumf śmierci»), z drugiej posiadamy tylko jeden romans, wyglądający na wstęp do całości trylogicznej i zatytułowany *Dziewice skał* («Le vergini delle rocce»): pozostałe «romanse lilii i granatu» dotąd zapowiedziane tylko zostały, jako mające się niebawem pojawić.

Oczywistem jest, że przytoczone wyżej tytuły trzech trylogii symboliczne mają znaczenie, ale jak ono winno być pojmowane w stosunku do przewodniej myśli całego cyklu, tego dokładnie wyrozumieć nie możemy, wobec niewykończenia jego osnowy powieściowej. Zdaje się, że sam pomysł owego cyklu nie odrazu powstał w umyśle poety, lecz zaledwie po napisaniu powieści, składających pierwszą trylogię, które widocznie później dopiero zostały złączone pod ogólnym tytułem; jakkolwiek bowiem mają one liczne bardzo cechy wspólne, jako dzieła nader wybitnej indywidualności twórczej, przesiąkłe przytem na wskroś podmiotowym jej nastrojem, to wszakże nie można w nich d[illegible]patrzyć ani jednolitego wątku, ani jednolitej tendencyi, c[illegible] to moralnej, czy artystycznej.

Inaczej się przedstawia trylogia «romansów lilii». Pierws[illegible] jej ogniwo, romans, a raczej poemat w prozie p. t. *D[illegible]wice skał*, świadczy o ścisłym związku, mającym łączyć

jej części składowe; treść tego utworu wymaga dalszego rozwinięcia i wykończenia, a postawiony w niej z niezmierną śmiałością problemat bytu, winien być odpowiednio rozwiązany lub przynajmniej określony bliżej pod względem swego znaczenia. Wobec tego zawarta tu dążność twórcza nie może być całkowicie i wszechstronnie wyjaśniona; musimy poprzestać tylko na ogólnem uwydatnieniu objawiającej się w niej tendencyi, oraz artystycznych i poetyckich środków, służących do jej realizacyi.

Że owa dążność twórcza na wskroś przesiąkła jest myślą tendencyjną, o tem świadczy wyraźnie motto z Leonarda da Vinci, umieszczone na czele powieści o «dziewicach skał», a stosujące się zapewne do całej trylogii «romansów lilii». «Uczynię fikcyę, która będzie oznaczała rzeczy wielkie» (Io faró una finzione, che significhèra cose grandi). Istotnie chodzi tu o rzeczy bardzo wielkie: — ni mniej ni więcej tylko o nakreślenie ideału człowieka przyszłości, pojętego w duchu nitzschejowskiej teoryi nadczłowieczeństwa. Zuchwała i genialnie paradoksalna ta teorya filozofa germańskiego, została przeniesiona przez d'Annunzia na grunt latyński i rozwinięta na tle odwiecznych tradycyi plemiennych, jako główny czynnik przyszłego ich odrodzenia. D'Annunzio po raz pierwszy występuje tu otwarcie w charakterze rzecznika, czy też sprawcy tego wielkiego dzieła, z niesłychaną pewnością siebie wskazuje pozytywne jego zadania i wygłasza hasła jego przewodnie.

Widzimy w osnowie *Tryumfu śmierci* typ nadczłowieka, upadający tragicznie wskutek braku równowagi duchowej, w *Dziewicach skał* podobny typ ukazany jest w dążeniu do jak najpełniejszego rozwinięcia i sharmonizowania wewnętrznych zasobów swego jestestwa. Pr[illegible]d-stawicielem jego jest główny bohater powieści, młodzie[illegible]c wielkiego rodu, Claudio Pantelmo, który sam opow[illegible]a dzieje swych uczuć, pragnień i dążności. Opowiad[illegible]ie składa się z prologu i trzech części.

Prolog, niby uwertura muzyczna, uprzytomnia nam główny motyw całej kompozycyi, rozwiniętej w bardzo pięknym, choć mglisto zarysowanym obrazie poetyckim. Obraz roztacza się jakby na tle hymnu, opiewającego urok trzech sióstr dziewiczych, które blaskiem młodości i wdzięku, opromieniają przedwczesną ruinę zwyrodniałej i zamierającej rodziny książęcej. Zamknięte w starożytnym zamku przodków, wśród martwej, skalistej pustyni, daremnie całą siłą swej żywotności młodocianej, rwą się one do życia i szczęścia. Melancholijny nastrój prologu budzi w nas przeczucie tragicznej osnowy ich losów.

Tymczasem widzimy je w cienistym ogrodzie zamkowym, oczekujące przybycia dawno niewidzianego towarzysza lat dziecinnych, w którym każda z nich tajemnem pragnieniem serca spodziewa się ujrzeć przyszłego oblubieńca. W symbolicznym obrazie poezyi poznajemy owe bezwiedne pragnienia serc dziewiczych, słyszymy «rytm wewnętrzny przyrodzonej ich piękności».

Oto pełna pokornego wdzięku Massimilia, w pożądaniu niewolniczej uległości oczekując swego pana i władcę,— oto Anatolia, o niezłomnej potędze niewieściego serca, które jest jedyną podporą upadającej ruiny, a zdolne byłoby ogarnąć cały ogrom radości i cierpień życia i wznieść szlachetną duszę męską do sfery najwyższych jej przeznaczeń. Oto wreszcie trzecia z sióstr, majestatycznie piękna Violanta, niby królowa, w ciężkiej koronie z włosów kruczych, oczekująca wielbiciela i hołdownika. Te trzy postaci dziewicze streszczają w sobie najistotniejsze żywioły natury niewieściej: jej słabość zależną, jej siłę samodzielną i zniewalający urok jej piękności.

Naprzeciw tego troistego ideału kobiecego stawia poeta w osobie Klaudyusza Cantelmo indywidualny ideał męskiej natury, mający stanowić niejako zapowiedź przyszłego typu nadczłowieczeństwa. Pierwsza część powieści na wskroś refleksyjna, przeniknięta ideami Nitzschego, ma przedstawiać pracę wewnętrzną głównego bohatera nad

wyrobieniem i umocnieniem swej bogatej natury indywidualnej. Co prawda, psychiczne jej bogactwo przyjąć musimy na wiarę autora, gdyż w niczem ono tak bardzo się nie objawia, a co do owej pracy wewnętrznej, o której tak dużo się mówi w ciągu powieści, streszcza się ona całkowicie w rozmyślaniach Klaudyusza nad własną swą istotą, jej potrzebami i zadaniami, stojącemi przed nią otworem.

Za mistrza obiera sobie Klaudyusz Sokratesa. Na wzór owego mędrca greckiego, posiadającego taki szczególny dar pobudzania i rozwijania przez swą naukę przyrodzonych zasobów natury ludzkiej, pragnie on z własnej swej istoty wewnętrznej wydobyć cały zasób wrodzonej energii żywotnej, aby ją rozwinąć i zużytkować w objawach indywidualnego swego bytu. Jest on przytem najmocniej przekonany, że posiada w sobie szczególną pełnię owej energii, odziedziczoną po długim szeregu przodków, umiejących tak potężnie żyć i używać życia. Arystokratyczna wiara w krew dobrą jest zasadniczym jego dogmatem życiowym. Stąd przeświadczenie o wyjątkowem posłannictwie plemienia latyńskiego, mającego w swej krwi takie ogromne zasoby nagromadzonej przez wielowiekowe dzieje energii żywotnej. Czyż z tych zasobów nie może powstać typ człowieka przyszłości, czyli typ nadczłowieka, jako doskonalszy, wznoszący się ponad naturę ludzką wytwór życiowy? Klaudyusz jest przeświadczony, że taki typ powstanie z wyborowego rodu latyńskiego, który w długim szeregu pokoleń zachował nieskalaną czystość krwi plemiennej i przez natężoną działalność do najwyższego stopnia spotęgował żywotną dzielność przyrodzonych jej pierwiastków. Taki jest właśnie ród Cantelmów, z którego pochodzi nasz bohater; dlaczego więc ten ród nie mi by wydać z siebie przyszłego nadczłowieka?

Doszedłszy do tego punktu swych refleksyi, będą ch bardzo poetyczną, ale dość płytką parafrazą teoryi zschego, Klaudyusz Cantelmo poczytuje się za upra o-

nego do uznania w sobie samym, jeśli nie zupełnej realizacyi, to w każdym razie najbliższej zapowiedzi mającego się urzeczywistnić ideału nadczłowieczeństwa. Przyszły nadczłowiek ma zrodzić się z krwi naszego bohatera, jako bezpośredni wytwór nagromadzonej w niej i spotęgowanej do najwyższego stopnia dzielności życiowej. W przeświadczeniu o tem wzniosłem swem posłannictwie Klaudyusz spogląda z najwyższą pogardą na otaczający go tłum pospolitych ludzi, odosabnia się dumnie od niego i postanawia żyć jedynie dla swej wielkiej idei: pracować dalej nad pełnem rozwinięciem i spotęgowaniem przyrodzonych zasobów swego jestestwa, czuwać nad niepokalaną czystością przejawiającego się w nich typu czysto męskiej natury i osiągnąć zjednoczenie takowego z również szlachetnym i doskonałym typem natury niewieściej. Z takiego związku może powstać dopiero prawdziwy nadczłowiek, który, jako przyszły król rzymski, władca odwiecznego siedliska potęgi, zapanuje nad trzodą zwyrodniałej ludzkości naszych czasów i uczyni z niej podścielisko odrodzonego człowieczeństwa przyszłości.

Oto jest zasadnicza myśl d'Annunzia, mająca znaleźć zapewne pełne rozwinięcie w dalszej osnowie zamierzonego przezeń cyklu romansów. Ujęta ona tu została oczywiście w formie symbolicznej. Niepodobna brać w realnem znaczeniu dążności bohatera «Dziewic skał» do wytworzenia typu nadczłowieka. Claudio Cantelmo jest w pewnym względzie postacią symboliczną, mającą wyobrażać niejako kwintesencyę współczesnego człowieczeństwa, skupioną w najarystokratyczniejszym rodzie najbardziej wyrobionego kulturalnie plemienia nowożytnej ludzkości. D'Annunzio jest przekonany, że tylko z takiej skoncentro-
[illegible]nej esencyi człowieczeństwa może powstać wyższy typ [illegible]ury ludzkiej, mający się stać dziedzictwem przyszłości.

Symboliczne znaczenie posiadają też postaci trzech [illegible]nych nam już z prologu księżniczek, czyli «dziewic [illegible]ł», z któremi poeta zapoznaje nas bliżej w drugiej i trze-

ciej części swego romansu. Wstępujemy tutaj wraz z Klaudyuszem, snującym dalej wątek swej autobiograficznej opowieści, w podwoje książęcego zamku Mantagów. Widzimy smutny obraz upadku szlachetnej rodziny. Sędziwy ojciec, złamany ciężkiemi klęskami życia, obłąkana matka, dwaj bracia epileptycy, zagrożeni również obłędem, — a w pośród tego steku smutku i boleści trzy owe siostry dziewicze, niby trzy lilie, w pełni krasy i świeżości zakwitające wśród posępnej ruiny.

Klaudyusz porwany jest urokiem pięknych księżniczek. Jedna z nich musi zostać dozgonną jego towarzyszką, matką «tego, który ma przyjść». Ale jakaż trudność wyboru! Każda z nich jest ideałem swego typu, ale tylko zjednoczone ich przymioty mogłyby wytworzyć idealny typ niewieści. Dusze ich dziewicze wspólnym porywem zwracają się ku oblubieńcowi, w którym odczuwają ideał prawdziwie męskiej natury. Któraż z nich ma być wybraną, aby się dopełniły wyroczne losy? Jakżeż bolesny zawód stanie się udziałem dwu pozostałych!

Oto są pytania i wątpliwości, rozwijające się nieprzerwanem pasmem w refleksyach i rozmyślaniach naszego bohatera na tle dalszej osnowy powieściowej. Osnowa ta nie zawiera żadnych zgoła wydarzeń, ni faktycznych zawikłań; składa się z szeregu dziwnie pięknych i malowniczych sytuacyj, jakichś przez pół-realnych, przez półsennych obrazów, osnutych przejrzystą mgłą marzenia, przepojonych liryzmem i owianych świeżem tchnieniem wiosennej przyrody. Poetycka fantazya d'Annunzia święci tu najwspanialsze swe tryumfy. Trudno sobie wyobrazić zaiste coś poetyczniejszego nad tę cudną fantazyę w prozie, pełną czarów przyrody i uroków dziewiczego wdzięku. Eteryczna tkanka najidealniejszej poezyi przyodziewa i kształty i zjawiska realnego życia. Wszystko zdaje się rozpływać w jakichś marzycielskich błękitach, a jednak wszystko jest tak prawdziwe, tak realne nawet!

Jesteśmy w pięknej, starodawnej siedzibie arysto-

tycznego rodu, poznajemy tu ludzi, jaśniejących całym blaskiem wysokiej kultury estetycznej, przysłuchujemy się wytwornym, a pełnym szlachetnej prostoty ich rozmowom, towarzyszymy im na przechadzkach wśród cienistych alei ogrodowych i malowniczych widoków górskiej okolicy. Cały obraz życia rozwija się tu w zarysach zupełnie naturalnych, a jednak pełen jest jakiejś szczególnej, niezmiernie wyrafinowanej symboliki poetyckiej.

Owe trzy symboliczne «dziewice skał» to piękne panny z możnego rodu, nacechowane znamionami najlepszego tonu i wytworności arystokratycznej. Poeta ukazuje je zawsze w niewymownie pięknych pozach i uwydatnia przedziwnie delikatny wdzięk ich ruchów. Zdaje się, że mamy przed oczyma jakieś urocze obrazy i posągi dziewiczego wdzięku. A jednak w tych wszystkich pozach i ruchach nic nie ma wymuszonego. Cała tajemnica twórczej fantazyi polega tu na niezmiernie subtelnem, a przytem zdumiewająco plastycznem cieniowaniu powabów i uroków wytwornej natury niewieściej, zakwitającej na gruncie wiekami wyrobionej kultury obyczajowej.

Taż sama subtelność i plastyka widnieje w przepięknych obrazach przyrody, służących za tło poetycznym postaciom «dziewic skał». Są one przeważnie pełne grozy surowej lub tęsknej melancholii, stanowiąc jakby odbicie tragicznej doli ludzkiej. Oto naprzykład widok skał przy zachodzie słońca: «Widniejące niby w oddali mytów, skąpane w nadziemskiej atmosferze, wyniosłe szczyty skał żywym jeszcze jaśniały blaskiem. Nagle, jak karbunkuły olbrzymie zaogniły się czerwono; płonęły kilka sekund i wnet poblakły, ściemniały i zagasły. Tylko najwyższa ze skał przez chwilę jeszcze stała w płomieniach, uderzając ostrym szczytem w niebo, niby krzyk namiętności beznadziejnej; wreszcie z szybkością błyskawicy zagasła również i zanurzyła się w ciemnościach nocy».

A oto inny obraz przeniknięty na wskroś jakimś straszliwym tragizmem: «Z tą samą gwałtownością dziką

i rozpaczą, z jaką strumienie lawy, spływające w morze sycylijskie skrzepły nagle, rycząc, świszcząc i zgrzytając przy pierwszem zetknięciu z morzem — z tą samą gwałtownością skaliste urwiska z głębi przepaści rzucały się ku niebu, przeciwstawiając ścianie, wzniesionej rękami ludzkiemi, olbrzymią masę, ukształtowaną przez wściekłość milczącą. Najokropniejsze konwulsye i kontorsye ciał, poddanych mocom demonicznym lub wijących się w kurczach przedśmiertnych, zesztywniały tutaj w zbiorowisku kształtów potwornych, przypominających owo wybrzeże, z którego Dante spoglądał na rzekę krwi, strzeżoną przez Centaurów».

Z niemniejszem mistrzowstwem odtwarza poeta w wielu innych obrazach miękki wdzięk przyrody i zadumaną jej melancholię — drzewa migdałowe, strojne w zaróżowioną zlekka białość swego kwiecia, śnieżne płaszczyzny lilii wodnych, wznoszące się ponad przejrzystą tonią jeziora, świeżą zieleń łąk, czysty błękit nieba i odurzające powiewy wiosenne. A wszystko to wyrażone w owym przedziwnym stylu d'Annunzia, pełnym muzykalnych harmonii, żywych barw i wyrazistych kształtów — w stylu, którego czar przedziwny ani wysłowiony, ani oddany być nie może w żadnym obcym języku.

Wobec tych skarbów poezyi, tak obficie rozrzuconych w osnowie «Dziewic skał», jakże niemile razi nas często przenikająca ją doktryna nitzscheizmu. D'Annunzio chciał, aby jego fikcya poetycka oznaczała «rzeczy wielkie». Czyż nie lepiej byłoby, aby ona nie zawierała żadnych znaczeń ubocznych, a istniała sama przez się i sama dla siebie, jak owe zjawiska i kształty przyrody, tak przecudnie w niej odtworzone? W każdym razie pewnem jest, iż przedstawiciel czy też zwiastun owych «wielkich [illegible]-czy» bardzo niesympatycznie się przedstawia i powa[illegible]e budzi wątpliwości we względzie tych wzniosłych prze[illegible]-czeń, któremi się szczyci.

Czyż istotnie ten przerafinowany esteta, analista [illegible]-

baryta duchowy, ten dyletancki mistyk, lubieżny asceta i napuszony rezoner ma być kandydatem na nitzschejowskiego nadczłowieka? Sądzę, że mędrzec Zarathustra nie zechciałby go przyjąć na swego ucznia. Kto wie czyby go nie zaliczył do liczby owych naśladowców swych, których tak niegrzecznie nazywa «małpami Zarathustry» i którym tak wspaniałą daje odprawę w jednem ze swych przemówień? W głowie oszalałego szałem geniuszu filozofa germańskiego istniał ideał nadczłowieczeństwa, skrojony na inną, nieskończenie rozleglejszą miarę, aniżeli ta, na którą mógł się zdobyć zdenerwowany nadmiarem użycia włoski poeta-powieściopisarz.

Claudio Cantelmo jest nieodrodnem dziecięciem swego ojca duchowego, należy do tej samej rodziny, co poprzedni bohaterowie d'Annunzia. Jak oni, wrażliwy niezmiernie, zdolny żywo czuć i odczuwać, a pozbawiony prawdziwego uczucia, samolubny jest przytem bezgranicznie, w siebie zapatrzony i sobą zawsze zajęty; różni się wszakże od nich większą równowagą ducha i energią dążeń. Jego samolubstwo ma znajdować usprawiedliwienie we wzniosłym celu, przyświecającym całemu jego rozwojowi. Dążąc do urzeczywistnienia, czy też przygotowania, w swym rozwoju ideału nadczłowieczeństwa Claudio czuje się w prawie przyswajać sobie, chłonąć w siebie wszelką treść życia, mogącą wzbogacić jego ludzką naturę. Jakoż z prawa tego w bardzo szerokiej korzysta mierze, nie troszcząc się zgoła o stratę i cierpienia, jakie stąd dla innych mogą wyniknąć. Czy ten tak kolosalnie rozrastający się egoizm może być w jakimkolwiek względzie uprawniony podobnymi celami i zadaniami?

Dużoby o tem mówić. W każdym razie niepodobna ...esądzać o sposobie rozwinięcia tego tematu u d'Annunzia ...bec niewykończenia osnowy powieściowej, w której on ...stał podjęty. W «Dziewicach skał» postawiony jest tylko ...blemat; rozwiązanie jego lub może tylko pełniejsze ...vietlenie znajdzie się zapewne w dalszych częściach za-

mierzonej trylogii «romansów lilii». W tej pierwszej części los głównego bohatera i trzech jego «Beatryczy» pozostał nierozstrzygnięty, stosunek ich wzajemny zarysowuje się zaledwie. To też na ostatniej karcie zajmującego nas tu utworu umieszczony jest napis: «Tu kończy się księga Dziewic, a zaczyna się księga Łaski». Nadto dowiadujemy się skądinąd, że po owej księdze «Łaski» ma jeszcze nastąpić księga «Zwiastowania» wraz z epilogiem.

Czekajmyż na ową «łaskę», mającą nam zakwitnąć w dalszej twórczości d'Annunzia, i na «zwiastowanie», które ona z sobą przyniesie.



Gabryel d'Annunzio

jako dramaturg.

I.

Ogromna siła i żywość plastycznej wyobraźni, oraz wysoce rozwinięte poczucie artystyczne, dwie najbardziej znamienne właściwości autora «Dziewic skał», nie pozwoliły mu zadowolić się nieokreślonemi formami twórczości powieściowej, chociaż te z innych względów najwięcej pono odpowiadały naturze jego wrodzonych uzdolnień.

Dążąc do odtworzenia swych pomysłów z największą możliwie siłą plastyki i artyzmu, musiał d'Annunzio poza obrębem powieści poszukiwać innych form poetyckich o potężniejszej sile artystycznej krystalizacyi. Dlatego też jeszcze w początkach swego zawodu uprawiał poezyę liryczną (której kilka zbiorów i w nowszych czasach ogłosił), a w ostatnich kilku latach zwrócił się z wielkim zapałem do poezyi dramatycznej i dał się w niej poznać kilkoma utworami, które, jakkolwiek licznym podlegać mogą zarzutom, ze względu na swą treść niezwykłą i bar-c[illegible] piękną formę stanowią zjawiska dużego znaczenia we w[illegible]półczesnej literaturze europejskiej. Nie są one wpraw-c[illegible]e wolne od obcych wpływów. Podobnie, jak w powie-ś[illegible]owej, i w dramatycznej twórczości d'Annunzia wpływy t[illegible] nieraz dość wyraźnie występują. Ale niemniej przeto

i w jednej i w drugiej dużo jest oryginalnego charakteru, wynikającego w tej ostatniej nietylko z indywidualnych uzdolnień poety, lecz także z pewnych, zasadniczych jego poglądów na istotę dramatu, z któremi przedewszystkiem należy nam się zapoznać.

D'Annunzio wypowiedział je kilkakrotnie tak w pismach swych, jako też w ustnych zwierzeniach i, jak wiadomo, zamierza stwierdzić je czynami, mającemi na celu radykalną reformę teatru i sztuki scenicznej.

W porozumieniu ze słynną aktorką, Eleonorą Duse, projektuje on wznowienie na malowniczych wybrzeżach jeziora Albańskiego teatru, w którym corocznie, w ciągu miesięcy letnich, mają być dawane uroczyste przedstawienia, złożone z arcydzieł tragików starogreckich, lub ze zbliżonych do nich powagą i godnością nastroju utworów nowożytnych, między któremi oczywiście dzieła samego d'Annunzia naczelne zajmą miejsce.

Będzie to rodzaj włoskiego Bayreuthu. Nawet nazwa: *Teatro di festa*, którą d'Annunzio stosuje do zamierzonej instytucyi scenicznej, przypomina wagnerowskie *Bühnenfestspiele*.

Jakkolwiek nie nowy, projekt ten włoskiego poety, aż nadto jest usprawiedliwiony. Jest to jeden z objawów, występującej w wielu współczesnych umysłach, dążności do podniesienia poziomu artystystycznego, który za naszych czasów we wszystkich prawie dziedzinach sztuki spadł niezmiernie nizko. Podobnie, jak inni jej reformatorowie dzisiejsi, i d'Annunzio zwraca się przedewszystkiem do klasycznych wzorów greckich, wstępując bezpośrednio w ślady Wagnera i Nietzschego.

Wpływ tego ostatniego widoczny jest w następującem zwierzeniu poety: «Dążnością naszą jest przywr[illegible]-nie sztuce dramatycznej pierwotnej jej godności p[illegible]z *ożywienie jej starodawnym duchem religijnym.* Wielka p[illegible]-miana rytuału Dyonizosa: uniesienia szałów świąteczn[illegible],

znajdujące ujście w twórczym entuzyazmie tragedyi, powinny być zawsze obecne, jako symbol w umyśle nowożytnego dramaturga. Dramat w swej istocie jest nie czem innem, jak obrzędem i posłannictwem. Pragniemy zatem poświęcić muzie tragicznej świątynię na wybrzeżach jeziora Albano, wśród winnic, ogrodów oliwnych i figowych, których drzewa o poskręcanych gałęziach przypominają konwulsye Menad starożytnych. W ten sposób zwracamy się niejako do sielskich i dyonizycznych początków dramatu, do dytyrambicznych narodzin tragedyi; wywołujemy twórcze pobudki energij ziemskich, budzących się z powrotem wiosny».

W tych słowach zawiera się bardzo słuszne uznanie religijnego charakteru dramatu w najwyższych jego objawach. Ale jaką szczególną postać przybiera to uznanie w umyśle niereligijnego poety! Występuje ono jako dążność do wskrzeszenia staro-greckiego kultu przyrody. Czyżby d'Annunzio istotnie sądził, że nastrój religijny może być pobudzony w duszach nowoczesnych przez naturalistyczny kult heleńskiego poganizmu?

W starożytnej Grecyi wynikał on z wrodzonych uzdolnień i usposobień duchowych — w nowożytnej, chrześcijańskiej Europie może być tylko objawem sztucznym, wywołanym przez tak powszechny dzisiaj chorobliwy mistycyzm, który w duszach, pozbawionych pozytywnej wiary, zastępuje zdrowe i normalne poczucie nadprzyrodzoności. Dramat, wysnuty z podobnych żywiołów i w nich znajdujący podstawę dla swego rzekomo religijnego charakteru, może zachwycać nieliczne grono wyrafinowanych mistyków-estetów, ale nigdy nie zdoła przemówić do ogółu całą prawdą i powagą wiekuistych zagadnień życia, odn 'ionych do nadprzyrodzonych jego zadań. Takim jest w śnie dramat d'Annunzia, pełen poezyi i artyzmu, lecz n o przenikających go prądów mistyczno-naturalistyc ych, nieskończenie daleki od szczerych natchnień reli-

gijnych i od prawdziwie wzniosłej tragiki, która z nich czerpie głównie swe soki żywotne.

II.

Pierwszem w kolei czasu dramatycznem dziełem d'Annunzia jest «Sen poranku wiosennego» (Sogno d'un mattino di primavera». Roma, 1897), rzecz na wskroś symboliczna, tonąca w mgłach marzycielskiego mistycyzmu, pełna delikatnych odcieni, zagadkowych aluzyj, tajemniczych niedomówień.

Właściwie nie jest to dramat, lecz tylko wspomnienie dramatu, jakby senne jego odbicie, jak o tem zresztą świadczy sam tytuł utworu. Naczelne miejsce zajmuje tu nie akcya, bardzo mglista i nikła, ani charakterystyka osób, nader słabo rozwinięta, lecz służący im za tło obraz sceniczny, który w bogactwie swych jasnych, przejrzystych barw i bujnych kształtów wiosennych, tak dziwnie kontrastuje z mistycznym półmrokiem uczuć i nastrojów, panujących w duszach ludzkich.

Jesteśmy na tarasie starożytej willi toskańskiej. Dokoła piękne ozdoby architektoniczne, wysmukłe kolumny, urny różnokształtne, marmurowe posągi. Wśród tego wszystkiego niezliczone wazony kwitnącej konwalii. W głębi ogród poprzerzynany alejami z cyprysów i bukszpanów, a dalej jeszcze park gęsto zarosły i oświecony słońcem porannem, «niby wizya bezgranicznej siły i radości». Cały ten obraz, z ciemną i martwą zielenią, przyodziewającą sztywne kształty cyprysów i pełnemi życia barwami rozkwitającej na wiosnę roślinności, przyrównywa poeta do twarzy ludzkiej, smutnie zamyślonej pod świeżym wieńcem wiosennym.

D'Annunzio nigdy ani na chwilę nie przestaje yć poetą: w swych opisach scenicznego otoczenia, zar ıst suchych wskazówek dla dekoratora i reżysera, daje . wsze przepiękne i pełne życia obrazy poetyckie. Maja ne

zazwyczaj symboliczne znaczenie w zastosowaniu do treści danego utworu. I tak obraz, powyżej przytoczony jest niejako symbolem rozwiniętego w osnowie sztuki kontrastu, między zewnętrzną pogodą życia i posępnym tragizmem jego burz wewnętrznych.

Owa rozkoszna willa, zalana wesołymi blaskami poranku wiosennego, jest siedliskiem najczarniejszych smutków i boleści. Zamieszkuje ją młoda i piękna kobieta, dotknięta obłędem, spowodowanym przez straszliwą katastrofę życiową. Ukochany przez nią człowiek został zamordowany w jej objęciach. Przez całą noc ramionami swemi otaczała trupa; rano znaleziono ją całą we krwi i obłąkaną. Odtąd wizya krwawa nieustannie ją prześladuje. Otoczona troskliwą opieką kochającej siostry i starej, wiernej dozorczyni, pielęgnowana przez pełnego współczucia lekarza — nieszczęsna Izabella trapiona jest ciągle przez straszliwą halucynacyę. Widok barwy czerwonej przywodzi jej na pamięć całą grozę krwawej nocy. To też wszelkie podobne wrażenia starannie muszą być od niej oddalane: kwiaty czerwone i różowe tępione są w ogrodzie, najmniejsze ślady czerwoności usuwane są z przed oczu obłąkanej. Zieleń wiosenna wszędzie ją otacza.

Oto widzimy ją wchodzącą w delikatnej sukni zielonej, którą przywdziała «aby przechadzać się w niej po gajach i nie straszyć swą osobą świeżych listków wiosennych». Wszystkie słowa, pozy i ruchy obłąkanej, nacechowane niezrównanym wdziękiem, pełne są przytem głębokiego znaczenia i zawierają mnóstwo prawdy psychologicznej w nader subtelnych rozwiniętej odcieniach.

«W zielonej mej sukni, mówi Izabella, rozpostarta w cieniu drzew, nie będę przez nie dostrzeżona. Stanę się jak o trawa pokorna u ich stóp; ułudzę je mojem milczeniem i może poznam ich tajemnicę — pochwycę jakie ich słowo, gdy będą się czuły samotnemi...»

Następnie widzimy ją, ukrytą po za drzewem pomarańczowem, którego dwie gałęzie zgina dokoła swej głowy,

ukazując między niemi twarz, rozjaśnioną eterycznym uśmiechem: cała jej postać wśród liści i gałęzi wydaje się jakby zmieszana z ich świeżą zielonością. W innej scenie, z twarzą całkiem prawie pokrytą liśćmi, z rękoma owiniętemi wiązkami trawy, stąpa lekko wśród cyprysowej alei, jakby jakieś szczególne, a pełne uroku zjawisko roślinne. Wszystkie podobne jej pozy i ruchy jakżeż wymowne w swym poetyckim wdzięku! Nieszczęsna Izabela w tem zespoleniu z bezwiednem życiem przyrody zdaje się szukać schronienia przed okropną grozą swego ludzkiego życia.

Daremnie otaczający ją przez działanie silnych wrażeń pragną w niej rozbudzić przebłyski świadomości. Virginio, brat zamordowanego jej kochanka, żywiący dla niej oddawna potajemną miłość, staje nagle przed nią, niby wcielenie świeżej werwy młodzieńczej. Lekarz i siostra obłąkanej sądzą, że bijąca od niego pełnia życia stanie się jakąś cudotwórczą siłą leczniczą. Skutek zawodzi ich oczekiwanie. Widok Virginia, budząc w pamięci Izabelli okropne wspomnienia, wywołuje nowy, straszliwy wybuch obłędu, który uspakaja się dopiero pod kojącem działaniem przyrody.

Symbolem dobroczynnych jej wpływów jest wieniec zielony, uwity ze świeżych gałązek wiosennych. Ku niemu w zakończeniu sztuki zwraca się obłąkana ze swoim eterycznym, dziecięcym uśmiechem, powtarzając pierwsze słowa starej piosenki, którą zasłyszała od ogrodniczka, zakochanego w młodej służącej:

Per una ghirlandetta!

Piosenka ta powtarzana wielokrotnie w ciągu dyalogu jest czemś w rodzaju wagnerowskiego *Leitmotivu* i uprzytomnia nam główny temat całego utworu: pogo[illegible]ną i kojącą harmonię przyrody wobec burzliwego zam[illegible]tu ludzkich namiętności. Pełne poezyi i artyzmu odtworz[illegible]nie tego tematu, tak w uroczej postaci Izabeli, jako też w [illegible]u-żącym jej za tło obrazie scenicznym, stanowi główną [illegible]a-

letę utworu d'Annunzia i nieprzeparty nadaje mu urok, mimo wszelkich niedostatków akcyi i charakterstyki.

Te ostatnie aż nadto są widoczne. Akcyi bardzo tu niewiele, charakterystyka blada lub wymuszona. Tylko obłęd Izabeli przedstawiony został z niesłychaną finezyą psychologiczną, w mnóstwie subtelnych, a głęboko prawdziwych odcieni. W oddaniu takich chorobliwych objawów d'Annunzio jest mistrzem skończonym; natomiast wszelkie normalne stany i nastroje duszy ludzkiej dziwnie u niego zazwyczaj skrzywione bywają i wynaturzone.

Jak osobliwą figurą jest np. lekarz w zajmującym nas tu utworze. Nie zdaje się on dbać wiele o zdrowie swej pacyentki, cały zajęty jest jej pięknemi pozami i gestami, poetycznym jej wdziękiem i tajemniczą głębią, której się domyśla w obłędnych jej marzeniach. Jeśli sprowadza młodego Virginia, to nie tyle w nadziei wyleczenia obłąkanej, ile w chęci wywołania między nimi sytuacyi poetyckiej, którą z wielkiem przejęciem naprzód już sobie wyobraża w rozmowie z dozorczynią Teodatą.

Nie mniej szczególną figurą jest młody Virginio, zdający się świadomie pozować na uosobienie i symbol młodzieńczej żywotności. I jemu cała tragedya Izabeli przedstawia się głównie ze strony estetycznej. Nawet na śmierć brata z tej strony się zapatruje. «Nie czułem żadnej grozy wobec tej śmierci, mówi Virginio, owszem wydała mi się ona dziwnie piękną, jako ofiara na ołtarzu, dla mnie niedostępnym».

Taki sposób odtwarzania postaci i sytuacyi dramatycznych bardzo dobitnie charakteryzuje zasadnicze usposobienie d'Annunzia, który życie ludzkie w estetycznem tylko zdaje się widzieć oświetleniu, a wszystkie jego smutki, bo[illegible]ści i cierpienia poczytuje jedynie za motywy do pięk[illegible]ch grup i scen tragicznych, zdolnych pobudzać coraz to [illegible]nowe i coraz rozkoszniejsze dreszcze grozy.

Czy ten wyrafinowany estetyzm zgadza się z istot[illegible]ni zadaniami poety dramatycznego; z powagą i go-

dnością jego sztuki? Wielkie w tym względzie mogą z chodzić wątpliwości, których bliższe wyjaśnienie zna dziemy w rozbiorze pozostałych utworów poety włoskieg

III.

W jednym z ustępów swej powieści «Dziewice ska wtrąca d'Annunzio epizodyczną historyę «namiętności zbr dniczej i wzniosłej» (*di una passione scellerata e sublim* Młody Umbelino żywi kazirodczą miłość dla własnej si stry. Nie mogąc zwalczyć w sobie potwornego uczucia a nie chcąc mu uledz, usuwa ze świata jego przedmiot «Pewnego razu, gdy oboje stali nachyleni nad ciemnem zwierciadłem wody, napełniającej głęboki basen fontanny, nie spuszczając z oka odbitego w wodzie obrazu ukochanej, w jakiemś odurzeniu półsennem, niby łodygę lilii białej, nagina łagodnie postać dziewiczą ku zwierciadlanej fali, aż obraz w niej ukryty zmieszał się ze swym pierwowzorem i fala przyjęła w swe łono liliowe zwłoki dziewczęcia».

Bohater powieści, Claudio Cantelmo, zachwyca się tą tragiczną historyą i z zazdrością rozmyśla o «cudownych dreszczach» (meravigliosi brividi), jakich występny młodzieniec doznawać musiał wobec straszliwej tajemnicy swego serca.

Jak zwykle, i w tym razie, bohater d'Annunzia wyraża pono własne uczucia samego poety, który zawsze okazywał szczególne upodobanie do wszelkich zboczeń natury ludzkiej i do pobudzonych przez nie «cudownych dreszczów». Im bardziej chorobliwe, im potworniejsze są owe zboczenia, tem żywszą sympatyę zdają się bu ić w autorze «Tryumfu śmierci».

«Zbrodniczo-wzniosła» namiętność Umbelina, wys ta z jakiejś starodawnej kroniki, czy tradycyi rodzin j, szczególnym widocznie pociągała go urokiem, skoro ie

poprzestając na upoetyzowaniu jej w przytoczonym ustępie «Dziewic skał», wziął ją za główny temat pięcioaktowej tragedyi p. t.: «Miasto zamarłe» (napisanej pono oryginalnie po francusku dla Sary Bernhard p. t.: «La ville morte». Paris, 1898).

Autor nazwał ten utwór *tragedyą nowoczesną*, poczytując widocznie ukazane w nim charaktery i uczucia ludzkie za szczególnie znamienne dla naszych czasów, ale za tło akcyi, poniekąd nawet za jej pobudki, wziął odległe wspomnienia starożytnej, klasyczno-greckiej epoki, z całą grozą jej fatalistycznych namiętności, które, mocą jakichś tajemniczych wpływów, odradzają się tu jakby w ludziach doby obecnej.

Nawskróś nowoczesnym okazuje się przedewszystkiem uwydatniony, jako rys zasadniczy w charakterystyce postaci d'Annunzia ów estetyczny intelektualizm, czy też intelektualny estetyzm, który istotnie panuje przemożnie w usposobieniu dzisiejszych ludzi, jako objaw wyrafinowanej do najwyższego stopnia hyperkultury umysłowej. Jest to zresztą najbardziej znamienny rys usposobienia samego poety, przenikający wszystkie jego utwory i wszystkie kreacye. Ale nigdzie u d'Annunzia nie uwydatnia się on w objawach tak silnych i charakterystycznych, jak w osnowie zajmującej nas tu tragedyi.

Osoby, w niej występujące, już z zawodu swego i stanowiska życiowego należą do najbardziej przeestetycznionej i przeintelektualizowanej warstwy współczesnego społeczeństwa. Główną postacią tragedyi jest młody archeolog, Leonard, odbywający ciągłe podróże, w celu poszukiwania i badania zabytków starożytności klasycznej, nie tyle pono dla osiągnięcia poważnych zdobyczy naukowych (osoby d'Annunzia wogóle zbyt są arystokratycznie wyestetycznione, aby się miały oddawać jakiejś poważnej i użytecznej pracy), ile w chęci doświadczania różnorodnych wrażeń i czerpania ich z najdalszych źródeł poezyi. To usposobienie podziela w zupełności siostra Leonarda, pię-

kna i głęboko do niego przywiązana Bianka Marya, stała towarzyszka nieustannych jego wędrówek po świecie.

Oboje zwiedzają różne miejsca, «poświęcone tajemnicy i pięknu». Zestawienie to, powtarzające się kilkakrotnie w dyalogu sztuki, bardzo jest charakterystyczne dla d'Anunnzia wogóle, a dla jego «tragedyi nowoczesnej» w szczególności.

Istotnie, piękno jest w niej przedmiotem żarliwego kultu, ale zawsze w zespoleniu z tajemnicą, osobliwie z tajemnicą, kryjącą przypuszczalnie w swem łonie jakieś rzeczy straszne, okropne, potworne, zdolne pobudzić owe «cudowne dreszcze», do których sam poeta taki silny czuł pociąg i obdarzył nim w mniejszym lub większym stopniu wszystkie prawie swoje kreacye. Szczególnie bohater «Miasta zamarłego» wielkim jest lubownikiem tego rodzaju sensacyi i zapewne długo szukał ich po całym świecie, aż je znalazł w najpełniejszej mierze wśród ruin starożytnych Mycen, z którymi związane są wspomnienia zbrodniczego rodu Atrydów i tragicznych jego losów.

Wpośród tych posępnych ruin rozgrywa się akcya tragedyi, w której, prócz Leonarda i nieodstępnej jego siostry, bierze udział inna jeszcze, niemniej interesująca i nawskroś «nowoczesna» para: poeta Aleksander ze swą piękną, niewidomą małżonką, Anną. Jak zwykle u d'Annunzia, przepysznie zostało nakreślone przyrodzone tło akcyi, złączone z nią ściśle symbolicznem swem znaczeniem. Roztacza się tu przed nami obraz przyrody, pełen jakiejś grozy wewnętrznej, choć zalany istną powodzią oślepiających blasków słonecznych, owiany łagodnem tchnieniem nocnych powiewów i przesycony odurzającą wonią mirtów. Ponad temi urokami przyrody południowej unosi się jakaś tragiczność złowroga. Ogniste promienie słońca y-paliły wszelkie ślady życia; dokoła bezwodna pu. ka i martwota. Dolina tonie w morzu płomieni; w oddali a-jaczeją dzikie i urwiste łańcuchy gór. W powietrzu o-szą się białe kolumny kurzawy, niby widma olbrzy e;

wysuszone dna strumieni, pokryte kamieniami, bielejącemi w słońcu, jak kości umarłych. Cała ziemia popiołem stanęła i zdaje się być wielkiem grobowiskiem, kryjącem w swem łonie popioły zbrodniczych Atrydów.

W ramach tego ponurego krajobrazu rozwija się ponura również akcya dramatyczna, osnuta na dwoistym motywie miłości kazirodczej i cudzołożnej, która pobudzona jakoby została przez zatrute miazmaty, wydobywające się z wiekowej mogiły Atrydów, i z łona tej ziemi przeklętej, widowni tylu zbrodni potwornych. Panuje tu jakiś mistyczno-naturalistyczny fatalizm z nieprzepartą siłą wzniecający w sercach ludzkich występne i wyrodne uczucia. Przedmiotem tych uczuć jest nieszczęsna Bianka-Marya, kochana namiętnie przez brata własnego i przez jego przyjaciela.

Pierwszy z nich sam dobrowolnie wywołuje z pod ziemi złowrogie moce, z jakąś szaloną zaciekłością grzebiąc we wspomnieniach i w popiołach zbrodniczej przeszłości. Im więcej zagłębia się w poszukiwaniach i kontemplacyi jej martwych szczątków, tem potężniej owładnięty jest przez fatalną siłę swych uczuć potwornych. Daremnie walczy z ich wpływem przemożnym; stopniowo zostaje przez nie opanowany i pochłonięty całkowicie. Wkońcu staje u kresu swych poszukiwań: odnajduje szczątki pomordowanych Atrydów. Z uniesieniem opowiada o swem wspaniałem odkryciu, opisuje postacie helleńskich bohaterów, jak mu się zjawiły na chwilę z pod suchych piasków mogiły, wśród blasku pokrywających je złotych ozdób, zanim się w proch rozsypały pod działaniem światła i powietrza. «Przez sekundę dusza moja przeleciała wstecz wieki i tysiącolecia, oddychała atmosferą straszliw j legendy, drżała grozą starożytnych mordów».

Oto mamy fenomen «cudownych dreszczów» w całej je o wspaniałości. Leonard lubuje się nim w uniesieniach fr netycznej ekstazy, podzielanej przez jego przyjaciela, k ry, nie może odżałować, że nie był uczestnikiem tej

wzniosłej chwili. Ale to dyletanckie rozkoszowanie się wrażeniami staje się zgubą oszalałego archeologa. Czuje się on ostatecznie owładnięty przez swą potworną namiętność. Z rozpaczą wyznaje ją przyjacielowi wśród posępnych cieniów zapadającego wieczoru, przy jaskrawym blasku gwiazd, płonących złowrogo na firmamencie. Aleksander, rozkochany również namiętnie w pięknej dziewicy, ze zgrozą słucha okropnych wyznań.

Odtąd akcya tragiczna coraz szybszym rozwija się pędem i zdąża do końcowej katastrofy. Bianka-Marya, niedomyślając się występnych uczuć brata, z trwogą i niepokojem widzi trawiącą go gorączkę wewnętrzną. Podziela miłość Aleksandra, ale walczy rozpacznie ze sobą, powodowana przywiązaniem do nieszczęśliwej jego małżonki. Ta ostatnia odgadła dawno stan serc obojga — gotowa jest poświęcić się, oddać męża Biance, aby w związku z nią zapewnić mu szczęście, którego sama dać mu nie może.

Powodowana tą chęcią, wyjawia przed Leonardem wzajemną miłość jego siostry i przyjaciela. Ta wiadomość gromem uderza w szalejącego z rozpaczy młodzieńca i budzi w jego umyśle zbrodniczy zamiar. Bianka musi umrzeć. Śmierć jej jest jedynym ratunkiem przed hańbą i sprawi ukojenie rozszalałych namiętności. Ale śmierć ta musi być piękną i poetyczną, godną artystycznego mordercy i uroczej jego ofiary. Po krótkiej walce wewnętrznej, Leonard dochodzi do stanowczego postanowienia. Udaje się wraz z nieświadomą jego zamysłów Bianką do pobliskiego źródła, wytryskującego u podnóża skał dzikich, wśród malowniczych ruin i tutaj nachyloną nad źródłem i pijącą z niego dziewicę przemocą zatapia w chłodnych nurtach.

Ostatni, krótki akt ukazuje nam obu przyjaciół w [illegible]lowniczych pozach przy zwłokach utopionej. Leonard j[illegible]kolwiek gorączkowo podniecony, zdaje się mieć pe[illegible]ą świadomość swego czynu i poczytuje go za szczyt wz[illegible]-

słego heroizmu. «Teraz jestem czysty — mówi. Gdyby ona wstała teraz, mogłaby stąpać po mej duszy jak po śniegu niepokalanym... Jakaż miłość na ziemi równać się może z moją miłośćcią!... Serce moje jest niebem dla tej umarłej. Któżby dla niej uczynił to, co ja uczyniłem. Któżby miał odwagę spełnić tę rzecz straszną, aby ocalić jej duszę przed zgrozą, którąby ją ogarnąć musiała... Cała świętość dawnej mej miłości, jako potok światła wróciła do mej duszy... Aby tak ją módz kochać, zabiłem ją...»

Aleksander milczeniem zdaje się potwierdzać słowa przyjaciela i wyrażać swój podziw dla jego czynu. Nagle ta wzajemna admiracya obu przyjaciół przerwana została trwożnem wołaniem nadchodzącej Anny. Przeraźliwy, rozpaczny krzyk niewidomej, dotykającej trupa, stanowi zakończenie tragedyi.

Taka jest osnowa tego dziwacznego dzieła, będącego jednym z najznamienitszych objawów moralnego, psychicznego i artystycznego zwyrodnienia poezyi współczesnej. Cóż powiedzieć o zasadniczym pomyśle tej «tragedyi nowoczesnej» i o jej wykonaniu? Przedewszystkiem uderza tu brak szczerości. Wydaje się, jakby osoby działające same przed sobą odgrywały jakąś rolę. Możnaby sądzić, że umyślnie przybierają pewne pozy i stawiają się w pewne sytuacye, aby wywołać w sobie odpowiednie stany duszy i wzbudzić owe przesławne dreszcze rozkosznej grozy. To też pomimo tego, że tu takie straszne dzieją się rzeczy i takie okropne przedstawione są cierpienia, czytelnik lub widz zawsze chyba pozostanie obojętnym. Trudno uwierzyć, aby ci ludzie naprawdę cierpieli. A zresztą są oni tak rozmiłowani w estetycznych pozach, że wszelkie cierpieni , męki i śmierć najokrutniejsza zdają się sprawiać im ro kosz nadzwyczajną, skoro tylko dopełniają się przy od owiedniem upozowaniu. Czegoż więc ich żałować?

Uczucia i namiętności, rozwinięte w osnowie tragedy d'Annunzia, są czysto literackie, z książek poczer-

pnięte. Z tego punktu widzenia ów jakiś fatalistyczny wpływ przedwiekowych zbrodni, stanowiący tu główny motyw akcyi tragicznej, zawiera w sobie pewną prawdę, choć nie taką, o jakiej myślał poeta. Prawdą jest mianowicie, że bohaterowie «Miasta zamarłego» przypominają niekiedy tragiczne postacię starogreckie, ale pochodzi to poprostu stąd, że przybierają sztucznie ich pozy i wmawiają w siebie ich uczucia, przetransponowawszy je na tonacyę nowoczesną.

Wobec tego gdzież tu może być mowa o prawdzie charakterystyki? Gdzież tu są prawdziwe charaktery? Leonard — to dyletant grozy i okropności, Aleksander — nowy, dość niefortunny okaz nadczłowieka, który ma sobie za obowiązek wszystko pochłaniać dokoła siebie, co może pomnożyć czynną siłę jego jestestwa. Bianka-Marya to przedewszystkiem piękne ciało dziewicze, płonące wszystkiemi ogniami życia. «Okropne jest twoje serce — mówi jej Anna, przykładając rękę do jej piersi — zdaje się świata całego pożądać, ginie z pożądania».

Najlepiej nakreśloną postacią jest niewidoma Anna, pełna cichego smutku i bolesnej rezygnacyi. Niektóre jej sceny z mamką wzruszają głęboko. Ale jej ofiara, dokonana w ukorzeniu się przed potęgą rwących się ku sobie żądz życiowych, przeniknięta jest na wskróś mistyczno-naturalistyczną doktryną samego poety.

A cóż rzec o moralnej stronie tak tego jak i wielu innych motywów tragedyi? Zbytecznem chyba jest rozwodzić się nad ujemnem jej w tym względzie znaczeniem. Możnaby się oburzać na różne potworności moralne w osnowie «Zamarłego miasta», gdyby przyszło je brać zupełnie na seryo. Ale doprawdy trudno się na to zdecydować wobec przemagającego w całym utworze wyrafinowa[illegible]o dyletantyzmu. Bohaterowie jego raczej udają występn[illegible]h i zbrodniczych, aniżeli są takimi. Jakżeż się tu gni[illegible]ć na pozornych przestępców? jakżeż potępiać rzeko[illegible]h zbrodniarzy?

Ale jest w tem druga, etycznie bardzo ujemna strona. Jest zanik pierwiastku moralnego, objawiający się w zwyrodnieniu uczuć, żądnych chorobliwie natężonej podniety. Jest to najczystszej wody dekadentyzm, nad którego rozpanoszeniem w utworach d'Annunzia tembardziej ubolewać trzeba, iż otoczony w nich jest takimi cudami poezyi i artyzmu.

Pod tym względem «Miasto zamarłe» nie ustępuje innym dziełom włoskiego poety.

Zwróciłem powyżej uwagę na rozwinięte tu jako tło akcyi obrazy przyrody.

Możnaby jeszcze przytoczyć wiele przepięknych ustępów z dyalogu, wiele klejnotów poetyckich i artystycznych brylantów. Jaka szkoda, że te skarby talentu rozpostarte tu zostały na stromej pochyłości dekadenckiej i na grząskim gruncie psychicznego zwyrodnienia!...

IV.

Na podobieństwo swego cyklu powieściowego umyślił d'Annunzio utworzyć cykl dramatyczny, złożony z szeregu krótkich, jednoaktowych utworów i objęty również symbolicznym tytułem. Za symbole pierwszego cyklu służą nazwy kwiatów i owoców, drugiego — nazwy pór roku.

Ten ostatni ma być ogólnie zatytułowany «Sny pór roku» *(I Sogni delle Stagioni).* Pierwszem jego ogniwem jest znany nam już «Sen poranku wiosennego»; z dalszych ogniw tegoż cyklu dotąd mamy tylko «Sen zachodu jesiennego» *(Sogno d'un tramonto d'autunno.* Milano, 1899), w następstwie między tymi dwoma utworami mają zająć miejsce, jako ogniwa pośrednie: «Sen południa letniego» i «Sen nocy zimowej», dotąd tylko zapowiedziane w ogłoszeniach księgarskich i w ustnych zwierzeniach samego poety.

Zasadniczy pomysł tego cyklu utworów dramatycznych bardzo jest poetyczny i z wielu względów doskonale odpowiada naturze twórczych uzdolnień d'Annunzia, osobliwie ze względu na służące mu za tło symboliczne i nastrojowe obrazy przyrody. W kreśleniu takich obrazów d'Annunzio skończonym jest mistrzem i przedziwnie umie oddać liryczny ich urok. Wynikająca stąd nastrojowość kompozycyi poetyckich usprawiedliwia nadaną im nazwę «snów», gdyż rzeczywiście są to jakby widzenia senne, których kształty zarysowują się wprawdzie wyraźnie, niekiedy nawet jaskrawo, lecz zawsze otoczone są jakąś marzycielską atmosferą, stanowiącą szczególny ich powab. Widzieliśmy przedtem, jakie piękne, a przytem pełne głębokiego znaczenia efekty wysnuł stąd poeta w «Śnie poranku wiosennego», — zobaczymy, że i «Sen zachodu jesiennego» nie ustępuje pod tym względem poprzedniemu utworowi.

Autor nazwał to ostatnie swoje dzieło «poematem tragicznym». Ściśle mówiąc, jest to szeroko rozciągnięta sytuacya tragiczna, w której jedna tylko występuje osoba o charakterze wybitnie indywidualnym, objawiającym się w pojedynczym stanie naprężonego straszliwie i chorobliwie wyegzaltowanego uczucia. Zjawiają się tu wprawdzie i inne osoby, ale są to tylko figury epizodyczne, scharakteryzowane w rysach ogólnikowych, zewnętrznych, choć niekiedy bardzo dosadnych.

Głównym motywem poematu jest oczywiście wyrafinowany i rozszalały zmysłowo erotyzm. Jakżeby inaczej być mogło u autora «Tryumfu śmierci» i «Miasta zamarłego». Nie brak też w ostatnim jego utworze nieodzownej przymieszki zbrodniczych instynktów i czynów; a wszystko to otoczone atmosferą tajemniczości, która tym razem -stępuje w szczególnie pobudzającej postaci magiczn[illegible] wpływów i czarodziejsko-szatańskich praktyk.

Wszystkie te interesujące motywy skupione są w [illegible] nie, która rozegrywa się na ozdobnym tarasie magna[illegible]

willi, położonej nad Brentą, w pobliżu Wenecyi. Dzień jesienny ma się ku schyłkowi. Jaskrawe barwy drzew i krzewów ogrodowych, oświecone pochyłymi promieniami zachodzącego słońca, błyszczą złotem, szafranem i purpurą. Na górnem sklepieniu niebios olbrzymie masy chmur ciężkich, nieruchomych, bursztynową przejrzystością jaśnieją w odblaskach zachodu. Jesienna woń dojrzałości, przekwitu i rozkładu napływa od rozległego ogrodu, który w bezładnej masie swych zawiędłych kwiatów, zmartwiałych liści i przejrzałych owoców nachyla się ku rzece, niby lubieżna i znużona kobieta, schylona nad zwierciadłem i zapatrzona w ostatnie odbłyski zamierającej piękności.

Na tle tego obrazu, złączona z nim symbolicznem powinowactwem stanu i nastroju, ukazuje się nam bohaterka tragicznego poematu. Jest to przekwitająca piękność, wdowa po doży, «dogaressa» Gradeniga. Jaśnieje ona jeszcze żywemi barwami niewieściej jesieni, płonie ukrytym pod nimi ogniem namiętnych pożądań, ale jest to już zachód słońca urody, żarzący się w jaskrawych, rozczerwienionych ogniście blaskach zmierzchu jesiennego. Wszelako piękna pani nie myśli dać za wygranę i uledz złowrogiej potędze czasu. Wspomnienia dawnych tryumfów i dawnych szałów napełniają całą jej istotę i rozniecają na nowo płomienie żądz nigdy nienasyconych. Stąd wysnuwa się wątek akcyi tragicznej.

Na samym początku sytuacya przedstawia się nam w ogromnem napięciu dramatycznego motywu. «Dogaressa«, trawiona okropnym niepokojem, rzuca się jak zraniona tygrysica po wspaniałym portyku swej willi; jej czarne oczy błyszczą złowrogo w cieniach podsiniałych obwódek, jej twarz pełna okrucieństwa; cała jej postawa wyraża rozpacz, oszalałą gniewem i żądzą zemsty.

Monolog jej i rozmowa z poufałą służebnicą dają nam poznać przyczynę tego stanu okropnego. Oto bohaterka nasza namiętnie-ognistą miłością kochała pięknego młodziana, który ją zdradził i opuścił dla uroczej kurty-

zany. Pantei. Gradeniga wspomina w ekstazie szały swych żądz i rozkoszy zmysłowych: «Jakie pragnienie, jaki głód ciebie i twojej świeżości nosiłam wtedy we wszystkich mych żyłach. We śnie piłam i spożywałam twe życie, jako się pije wino, jako się miód spożywa. Otworzyłam żywe twe serce, nie sprawiając ci bólu i krople twej krwi były mi jako ziarna granatu. Smak krwi twej był na twej twarzy, gdy cię całowałam w ciemności, czując na szyi mej oddech śmierci».

Oto mała próbka miłosnych wyznań «Dogaressy», próbka, nienależąca jeszcze do najjaskrawszych. Jasną jest rzeczą, że taka miłość tygrysia, wskutek zdrady kochanka, w tygrysią również musiała się przerodzić zazdrość. Ta ostatnia namiętność w najwyższem swem natężeniu stanowi motyw dramatyczny poematu. Były kochanek Gradenigi ucztuje z Panteą wśród fal Brenty, na złocistym, królewsko-wspaniałym, statku kurtyzany. Dokoła otacza ich cała flotylla statków złotej młodzieży weneckiej, szalejącej za uroczą jawnogrzesznicą.

Gradeniga, płonąc zazdrością i zemstą, rozsyła swe służebnice na przeszpiegi, a jednocześnie sprowadza starą czarownicę, która krótko przedtem swemi magicznemi sztukami pomogła jej usunąć ze świata niedogodnego małżonka; — teraz ma jej wyświadczyć podobną usługę względem nienawistnej rywalki. Wracając kolejno z przeszpiegów służebnice, opowiadają swej pani coraz to nowe szczegóły o miłosnych szałach jej kochanka dla kurtyzany i tem podniecają ciągle wściekłość roznamiętnionej do szaleństwa kobiety.

Tymczasem kapłanka dyabelskiego rytuału z całą powagą odprawia swe tajemnicze obrządki, i wzywając pomocy czarnych aniołów, lepi z wosku magiczną figurę, której przebicie sprowadzić musi śmierć upatrzonej ofiary. A od strony Brenty ciągle dolatują odgłosy muzyki i okrzyki wyuzdanej orgii. Pantea w bachicznem upojeniu szaleje ze zgrają swych wielbicieli; demonicznym czarem swej

piękności rozpala zmysły, odurza głowy, wściekłość budzi w sercach. Powietrze zdaje się być przepełnione wyziewami żądz płomiennych.

Aż nagle rozgwar szału zmysłowego zamienia się na zgiełk dzikiej walki. Rywale szczęśliwego kochanka kurtyzany, w rozpasaniu swych wściekłych pożądań, chcą mu ją gwałtem wydrzeć, przemocą wdzierają się na jej statek. Wśród walki statek się zapala; Pantea i jej kochanek giną w płomieniach. Oszalała zemstą, cierpieniem i grozą, Dogaressa z wyniosłości spogląda na zamęt walki i pożaru. «Jej oblicze, zsiniałe i rozpaczne, oświecone krwawym odblaskiem, wyraża całą wzniosłość i całą piękność wizyi tragicznej».

Mamy tedy na zakończenie posągowo piękną pozę, niby apoteozę grozy tragicznej, widniejącą w jaskrawej czerwieni barw i blasków. Trzeba jednak przyznać, że pomimo dekoracyjnego swego charakteru, jest ona naturalniejszą i lepiej umotywowaną, aniżeli różne pozy w poprzednich dramatach d'Annunzia. Wogóle «Sen zachodu jesiennego» wyróżnia się korzystnie od tamtych utworów większą naturalnością i szerszym, samodzielniejszym objawem dążeń twórczych poety. Nie dostrzegamy tu ani wpływów Maeterlincka, widocznych w «Śnie poranku wiosennego», ani wymuszonych reminiscencyi z tragików staro-greckich, które raziły nas w «Mieście zamarłem».

W ostatnim swym utworze d'Annunzio więcej jest sobą, powoduje się bardziej samorodnym rozpędem twórczego natchnienia, na czem zyskuje nietylko wewnętrzna prawda dramatu, lecz i artystyczna jego forma. Bo autor «Snu» znamienitym zawsze jest artystą; posiada niesłychanie żywe i subtelne poczucie piękna, które umie uzewnętrznić w zdumiewająco plastycznych zarysach, kształtach i barwach. Olbrzymie ich bogactwa zawarte są w osnowie «Snu zachodu jesiennego». A z jaką sztuką wysoką zostały one rozłożone i skupione w całokształcie kompozycyi dramatycznej!

Dwa główne jej motywy: zazdrość Dogaressy i orgia kurtyzany jak doskonale łączą się i uzupełniają nawzajem w niezmiernie artystycznem stopniowaniu grozy tragicznej. Podczas, gdy na scenie zdradzona kobieta szaleje w porywach mściwej i gniewnej żądzy, z poza sceny, dochodzą odgłosy szałów zmysłowych, wzbudzanych przez znienawidzoną jej rywalkę. Drugi z tych motywów oddziaływa wciąż na pierwszy, potęgując ciągle jego siłę, aż z kolei poczyna ulegać jego oddziaływaniu. Czarnoksięskie praktyki Dogaressy zdają się podniecać wściekłość żądz rozpasanych, które, znajdując ostateczne swe ujście w dzikiej walce, przynoszą zgubę Pantei i jej kochankowi. Teraz oba motywy łączą się w końcowym akordzie tragicznym, grzmiącym wśród krwawych odblasków pożaru i zorzy wieczornej, najstraszliwszą grozą rozszalałych namiętności, żądz potwornych, zdziczałych instynktów i szatańskiego demonizmu.

Wszystko to ujęte jest w formy niezaprzeczenie wysoce artystyczne. Ale jakżeż tu użyte, a raczej jak okropnie nadużyte zostały boskie dary artyzmu!

Jakąż to treść przyodziewają wytworzone przez nie piękne formy? Cóż mamy sądzić o tych dwu kobietach, walczących z odległości o posiadanie mężczyzny potęgą demonicznych wpływów? Są to dwa wspaniałe okazy rozwścieczonej dziką żądzą zwierzęcości kobiecej, dwie samice ludzkie o tygrysich instynktach i zwyrodniałej naturze. W tym charakterze swoim przedstawione są one nietylko z artyzmem wielkim, ale i z głęboką prawdą psychologiczną. D'Annunzio okazał się tu skończonym mistrzem psychologii bestyalstwa ludzkiego.

Ale czy ta zdolność, wsparta choćby pierwszo[illegible]dnym talentem twórczym, usposabia poetę do twor[illegible] prawdziwie ludzkich kreacyi i ludzkich charakter[illegible]? Zwierzęcość tkwi niewątpliwie w głębi ludzkiej nat[illegible], ale jej nie wypełnia, choć mocą swej rozprężliwej ene[illegible], żywotnej dąży wciąż do jej opanowania. Na przeszko[illegible]e

temu stoi niezłomna potęga ducha, która najwyższą pełnią swej żywotności objawia się w uczuciowem życiu naszej istoty duchowej. Tylko w tej postaci swojej może ona zwalczać skutecznie żywiołową siłę materyalnych instynktów i stać się czynną energią duszy ludzkiej. Gdzie duch występuje jedynie jako rozum, inteligencya, tam może on być dzielnym kierownikiem dążeń ludzkich, ale nigdy ich motorem, podobnie, jak maszyna, choćby najdoskonalej i najmądrzej zbudowana nie wykona swej pracy bez sił przyrodzonych, które ruch jej powodują.

Jak mechanizm, w odpowiedniem zastosowaniu, może być użyty do pracy twórczej lub niszczącej — podobnie rozum nasz dobroczynne lub zgubne przynosi skutki, zależnie od tego, czy jest kierownikiem wyższych pragnień duchowych, lub nizkich, materyalnych instynktów. Postawiony w osamotnieniu wobec tych ostatnich, niewątpliwie weźmie on je w swą opiekę, przez odpowiednie kierownictwo, spotęguje olbrzymio siłę ich działania, usprawiedliwi ich objawy i do najwznioślejszej podniesie je apoteozy.

Takie skutki wywrze rozum wszędzie, gdzie wystąpi, jako jedyny przedstawiciel ducha ludzkiego i zuchwale zaprzeczy potęgom duchowym, które w sercu biorą swój początek, a najpełniejszy swój wyraz znajdują w nadziemskich porywach wiary religijnej i miłości Bożej. Takie też są uroszczenia rozumu, występujące w objawach przesławnego «intelektualizmu» naszych czasów. Dają się one widzieć w twórczości wielu współczesnych pisarzy i poetów «intelektualistów». Czyż potrzeba dowodzić, że twórczość poety «Snów» w znacznej części z podobnych wyniknęła źródeł? Jakież wpływy, jakież skutki wywrzeć ona może?

Nie zdziwiłbym się, gdyby mi powiedziano, że podczas jakiegoś, szczególnie doskonałego wykonania na scenie «tragicznego poematu» d'Annunzia, widzowie, pod wrażeniem miłosnych wyznań «Dogaressy» i opowiadań o zmysłowych orgiach Pantei, poczęli nagle wyć i ryczeć we

frenetycznym szale, jak wielbiciele pięknej kurtyzany, uniesieni widokiem nagich jej kształtów.

Byłby to zaiste najwyższy tryumf naturalistycznego artyzmu. Nie należy go chyba życzyć włoskiemu poecie, ani przypuszczać, aby go pragnął. Wogóle niewczesnem byłoby przesądzać cośkolwiek o przyszłych drogach i cęlach tego olbrzymiego talentu, który od tak niedawna rozpoczął lot swój zuchwały. Obecnie widzimy go unoszonego w szalonym rozpędzie po górnych, ale błędnych szlakach ku nieznanym kresom. Możnaby na niego zawołać głosem Anioła z Mickiewiczowskiej «Improwizacyi»:

Kometo błądząca!
Jakiż szał w otchłań cię strąca?

Czy owa «kometa błądząca» poezyi współczesnej, ów dumny rzecznik nadczłowieczeństwa, śpiewak mistyczno-zmysłowych czarów znajdzie swego Anioła, który go powstrzyma na błędnej drodze i ostrzeże przed zgubnym urokiem otchłani pychy?

Czas to pokaże.



LEON TOŁSTOJ

i ostatnia jego powieść

„ZMARTWYCHWSTANIE“.

I.

Stare, nieco już zużyte hasło: sztuka dla sztuki, ostatnimi czasy znowu odezwało się bardzo donośnie, a nawet krzykliwie w najnowszych teoryach estetyczno-literackich. Ale praktyka twórczności, z owych teoryi wysnuta, czy też służąca im za podstawę, nie usprawiedliwia wcale ich szumnych zapowiedzi i górnego tonu.

«Sztuka ponad wszystko! — wołają adepci najświeższych prądów artystycznych. — W niej istotna prawda ducha, wyższa ponad życie i jego zadanie moralne, ponad rozum i jego prawa logiczne». Pominąwszy wszakże, że dotąd nikomu pono nie udało się odnaleźć tej prawdy pod zasłoną tajemniczych słów i zagadkowych kształtów, którymi ją okryto, nastręcza się też pytanie: czy same owe słowa i kształty zdołały kogo olśnić blaskiem swego piękna i porwać mocą swego polotu? Można chyba o tem powątpiewać. Najzagorzalszy nawet zwolennik modernizmu artystycznego nie będzie mógł w nim pono wskazać objawów prawdziwej genialności twórczej. Może przyszłość da nam je poznać. Trudno o tem przesądzać; wolno je-

dnak szukać w przeszłości pewnych wskazówek w tym względzie.

Owóż, nie mówiąc o ogóle sztuk pięknych, dotychczasowy rozwój poezyi i literatury nadobnej świadczy niewątpliwie, iż ile razy zrywały one łączność z otaczającem życiem i zamykały się same w sobie, zawsze traciły wszelką energię żywotną i wydawały martwe, bezduszne płody. Mickiewicz skupił istotę poezyi w pojęciu wieści gminnej, w której lud składa «swej myśli przędzę i swych uczuć kwiaty». A czemże jest owa wieść gminna, jeśli nie wątkiem pragnień i dążności, wysnutych z głębi powszechnego ludzkiego bytu? Skoro poezya traci ten wątek, przędza jej myśli staje się niedorzeczną gmatwaniną, a uczuć jej kwiaty stają się sztucznymi kwiatami, bez woni i świeżości. Taką była ongi poezya klasyczna, zamknięta w dworskich i arystokratycznych cierplarniach, później poezya romantyczna, otoczona dekoracyą teatralnej grozy, wreszcie we współczesnej nam dobie poezya realistyczna i naturalistyczna, nadęta pseudo-naukową pychą, oraz rozwijająca się obecnie poezya modernistyczna, ze swemi tajemniczemi minami i pozami magika czy kuglarza.

Wszystko to «sztuka dla sztuki,» sztuczna, zasklepiona w sobie poezya, w której nie słychać ani echa wieści gminnej, która całkiem przestała być «arką przymierza między dawnemi i młodszemi laty». Nie mam zamiaru rozwodzić się tu nad nią. Chodzi mi tylko o uwydatnienie biegunowo przeciwstawnego względem niej stanowiska autora «Zmartwychwstania».

Podczas, gdy nasi najmłodsi bojownicy literatury wyrocznym, a mocno aroganckim tonem głoszą w swych teoryach nieskończoną potęgę sztuki, a jednocześnie w p ,-ktyce własnego tworzenia dają nam wymowne przykła y niedołężnej jej bezsilności — sędziwy Leon Tołstoj ogła a przed kilku laty studyum na temat: Co to jest sztul ? w którem, z właściwą sobie wyzywającą bezwzględnoś ı,

rzuca potępienie na wszelką sztukę, odosobnioną od życia, mającą rozkosz estetyczną za jedyny swój cel. A skoro zawarte w tem i w niektórych innych jego pismach ostatniej doby jaskrawe istotnie bardzo paradoksy estetyczne wzbudziły dziś powszechne przekonanie o przeżyciu się i zgrzybiałości wielkiego pisarza, najniespodziewaniej występuje on z utworem powieściowym, który, będąc wierną realizacyą jego dziwacznej teoryi estetycznej, niemniej przeto jest znamienitem dziełem sztuki, zdolnem zadość uczynić najwybredniejszym wymaganiom prawdziwego artyzmu.

Zestawienie bardzo pouczające. Z jednej strony pełne werwy grono młodzieńcze w swem dążeniu do najwyższych ideałów artystycznych, zdobywające się jedynie na wysiłki wstrętnej niemocy i nieudolności twórczej, z drugiej strony przygnieciony ciężarem lat starzec, który, poniżając pozornie sztukę w swych teoryach do znaczenia organu i środka moralnych dążeń życia, wznosi ją na szczyt artyzmu w swem arcydziele, porywającem prawdą, świeżością i mocą twórczego natchnienia.

Czyż ztąd nie wynika oczywisty wniosek, że jednak ten genialny starzec nietylko w swych utworach powieściowych, ale i w swych pismach teoretycznych nie jest tak daleki od prawdziwej sztuki, jak to się napozór wydawać może? W jego teoryach można rozpoznać dwie strony bardzo różne: służące im za podstawę zasadnicze idee i wysnute z tych ostatnich racyonalne wywody, wraz z poszczególnemi ich zastosowaniami. Pierwsze, jako poczęte w intuicyi, stanowiącej istotę geniuszu Tołstoja i będącej źródłem całej jego twórczości, zawierają w sobie wiele prawd głębokich; drugie, pozbawione ścisłej kontroli krytycznej, kierowane zazwyczaj przez samowolę wyobraźni i uczucia, prowadzą często do arcyparadoksalnych wniosków. Podobne sprzeciwieństwa zdarzają się najpotężniejszym nawet geniuszom twórczym. Wspomnę tutaj niektóre wywody historyozoficzne Mickiewicza lub peda-

gogiczne fantazmagorye w ostatniej części «Wilhelma Meistera» Goethego.

Tołstoj nie jest racyonalnym myślicielem — to pewna. W krainie abstrakcyi błąka się, jak okręt bez busoli; ale w sferze konkretnych zadań życia kroczy wciąż naprzód z niezachwianą pewnością ku najwyższym i najistotniejszym jego ideałom. Genialna intuicya mówi mu jasno, dokąd dążyć należy, ale nie może dać mu poznania niezliczonych sposobów i dróg tego dążenia na całym obszarze wszechludzkiego bytu, gdyż te jedynie w abstrakcyjnych uogólnieniach mogą być rozpoznane.

Intuicyjne poczucie zadań życiowych odzwierciedliło się w całej twórczości Tołstoja. Poszczególne jej płody odpowiadają różnym fazom tego poczucia w jego stopniowym rozwoju, którego ostatecznym wyrazem jest najnowsze arcydzieło poety. Zanim je bliżej poznamy rzućmy choćby okiem na najważniejsze momenty owych dążeń duchowych, z których ono wynikło.

Tołstoj rozpoczął swój zawód, jako objektywny powieściopisarz realista. W swoim pierwszym znakomitym utworze, w obszernej powieści «Wojna i pokój», roztoczył z iście epicką plastyką i przedmiotowością niezrównanie prawdziwy obraz życia rosyjskiego z czasów wojen Napoleońskich. Następnie, wnikając coraz bardziej w głąb tego życia, po przez wyższe i średnie jego warstwy społeczne, sięgnął do warstw najniższych, ludowych i tu, wiedziony wrodzoną swą intuicyą, odnalazł i oddał z ogromną siłą najistotniejszą treść czysto ludzkiego bytu, przekształconą i zanieczyszczoną w życiu klas wyższych przez wpływ niesłychanie skomplikowanej, a nawskróś materyalistycznej kultury. Główny objaw tej szczero-ludzkiej treści życiowej ujrzał Tołstoj w solidarnej między lu[illegible]ni łączności, która idealny swój wyraz znajduje w ewa[illegible]e-licznej zasadzie wszechmiłości chrześcijańskiej, a pra[illegible]y-czne zastosowanie przedewszystkiem we wszystkich [illegible]u-dnych i ciężkich warunkach życia, wymagających w[illegible]ł-

działania i pomocy wzajemnej. Owóż takie warunki stanowią całą treść życia warstw ludowych, pochłoniętych przez trudy i mozoły pracy dla utrzymania bytu, a wyjątkowo tylko występują w życiu warstw uprzywilejowanych, oddanych używaniu dobrodziejstw bytu, lub upędzających się za zdobyciem jaknajliczniejszych i najodpowiedniejszych po temu środków. W pogoni za owymi środkami niema mowy o współdziałaniu ludzkiem; jest tylko zaciekłe współzawodnictwo, które nieuchronnie prowadzi do wzajemnej między ludźmi nienawiści, ukrytej starannie pod niezliczonemi formułkami ustalonej organizacyi społecznej, kultury obyczajowej i ogłady towarzyskiej. Wpośród ludu, wobec braku wszystkich tych formułek, miłość i nienawiść występują w czystej swej treści i w całem typowem swem przeciwieństwie; wpośród klas wyższych, pod działaniem panującej współcześnie antychrześcijańskiej kultury zacierają się wszelkie między niemi różnice, a z nimi razem przytłumione zostaje wszelkie prawdziwe życie moralne i zastąpione jest przez martwy, a niezmiernie zawiły mechanizm urządzeń, ustaw, przyzwyczajeń i konwenansów. Ten mechanizm stanowi, wedle Tołstoja, całą współczesną naszą cywilizacyę, ze wszystkiemi jej tak wysławianemi zdobyczami na polu działalności przemysłowo-handlowej, intelektualnej i artystycznej.

Nie możemy tu poddawać rozbiorowi tych tak krańcowych i bezwzględnych zapatrywań autora; zobaczmy tylko, jak one się odbiły w późniejszej jego twórczości, a osobliwie w ostatniem jego arcydziele.

II.

Jakkolwiek można się nie zgadzać, a nawet gniewać si i oburzać na bezwzględnie pesymistyczny sąd Tołstoja o całej współczesnej naszej cywilizacyi, przyznać jednak

trzeba, że przedstawił on w późniejszych swych utworach rozliczne ujemne jej objawy z nieposzlakowaną, bijącą w oczy prawdą, bez cienia tendencyjnej przesady i satyrycznej jednostronności.

Zapewne, ta surowa, bezwzględna prawda, przenikająca wszystkie obrazy życiowe Tołstoja, wynika przedewszystkiem z jego geniuszu twórczego, pozwalającego mu dostrzedz i uprzytomnić sobie z nieporównaną jasnością najskrytsze i najzawilsze stosunki ludzkiego bytu, niemniej przeto sam sposób ujęcia i oświetlenia tych stosunków świadczy, że Tołstoj patrzał na nie nietylko okiem pisarza-artysty, lecz także okiem rozjaśnionem wewnętrznem światłem samowiedzy moralnej, płynącej z najgłębszych pokładów jego czysto ludzkiej indywidualności.

Jeżeli przedmiotowa dążność artystyczna do wiernego i plastycznego odtwarzania zjawisk życiowych wyłącznie nieomal panuje w poprzednich utworach Tołstoja, to w późniejszych jego dziełach, obok niej i w doskonałej z nią harmonii, występuje wyraźna dążność podmiotowa, wyrobiona przez długie i ciężkie doświadczenia osobiste poety, których ślad widoczny jest w różnych jego powieściach i pismach teoretycznych. Przedewszystkiem w powieści «Anna Karenina», w której postać Lewina, podlegająca tak zasadniczej przemianie moralnej, jest niewątpliwie odbiciem pewnej fazy w życiu samego Tołstoja.

W następujących potem powieściach (między któremi wyróżnia się szczególnie krótka, ale pełna treści i potężna «Śmierć Iwana Ilicza»), w komedyi: «Owoce oświaty», wreszcie w licznych rozprawach, studyach i szkicach rozwija Tołstoj zawsze tę samą myśl przewodnią, uwydatniającą przeciwieństwo prostoty i szczerości bytu ludowego, oraz fałszu, obłudy i męczącej a bezcelowej z[illegible]i-łości bytu cywilizacyjnego.

Myśl ta, oświetlająca w jego powieściach niezmie[illegible]e jasno i prawdziwie różne zboczenia i potworności mor[illegible]e współczesnego życia, występująca w jego pismach t[illegible]

tycznych w zaznaczonej powyżej dwoistej postaci intuicyjnej prawdy i paradoksalnego rozumowania — w ogólnym swym charakterze jest jednym z najpotężniejszych, najgłębszych i najbardziej uzasadnionych protestów przeciwko fałszywym blaskom naszej kultury z jej wyuzdanym materyalizmem, wyrafinowaną obłudą i egoistyczną, antychrześcijańską obojętnością wobec najwyższych i najświętszych zadań ludzkiego bytu.

To zaprzeczne stanowisko autora «Śmierci Iwana Ilicza» względem przedstawianych przezeń stosunków i zjawisk życia zdaje się mu nadawać charakter satyryka. Istotnie, w wymienionej powieści i w kilku innych utworach Tołstoja dosadna i ostra satyra przeważne posiada znaczenie. Ale nie wyczerpuje ona i nie określa całkowicie powołania twórcy «Anny Kareniny», geniusz jego sięga daleko poza obręb tego wyłącznego rodzaju poezyi. Zdolność satyryczna jest to zdolność jasnego widzenia i bystrego chwytania różnych ujemnych stron bytu ludzkiego; łączy się ona zazwyczaj z racyonalistyczną dążnością umysłu i ze sceptycznem jego usposobieniem.

Owóż umysł Tołstoja zupełnie jest obcy podobnym skłonnościom i usposobieniom. Zaznaczyłem wyżej, że siła jego tkwi w intuicyi; skoro tylko wejdzie na pole racyonalizmu, traci zaraz grunt pod sobą i najdziwniejszym ulega zboczeniom. Następnie Tołstoj jest człowiekiem niezłomnej wiary: w niej głównie zawiera się źródło jego potęgi i podstawa jego wielkości.

Mało jest ludzi za dni naszych, którzyby tak silnie jak on wierzyli w przyjście Królestwa Bożego i w urzeczywistnienie ideałów chrześcijańskich. Zapewne, są poeci i pisarze satyrycy, którzy wierzą w ideały, chociaż znaczn ich większość bez tej wiary się obywa. Ale i u tych, któ y ją posiadają, ustępuje ona na drugi plan wobec neg yjnych i sceptycznych dążności umysłu, które stanov ; istotę usposobienia satyrycznego i są głównym bodźcen atyrycznej twórczości.

U Tołstoja przeciwnie, wiara na pierwszym zawsze stoi planie, pozytywne jej ideały przemożnie panują nad całem życiem umysłowem; wszelkie, objawiające się satyrycznie negacyjne jego dążności są odwrotną stroną entuzyastycznego porywu ku owym ideałom, są walką z przeszkodami, zawalającemi drogę do nich wiodącą.

Wobec tego słusznie może będzie nazwać wielkiego pisarza rosyjskiego genialnym moralistą, który karci błędy i zboczenia współczesnej ludzkości, poucza ją o jej istotnych obowiązkach, wskazuje drogę, po której kroczyć powinna. Niewątpliwie, Tołstoj przejęty jest do głębi duszy moralnemi zagadnieniami naszej epoki, nieustannie je rozważa, stawia i oświetla wielostronnie. Pomimo tego sądzę, że nazwa pisarza moralisty nie określa wcale istotnej jego roli. Zadanie takiego pisarza polega na jasnem sformułowaniu zagadnień moralnych, oraz na racyonalnem ich uzasadnieniu, rozwinięciu i zastosowaniu do różnych stosunków życia.

Takie zadanie podjął Tołstoj w różnych swych pismach teoretycznych, które, jak wiemy, stanowią najsłabszą stronę jego pracy literackiej. Jak wiadomo, zadania podobne podejmowane bywały nieraz przez pisarzy beletrystów i poetów, którzy rozwijali w swych utworach artystycznych pewne dążności moralne, jako tendencye sztucznie do nich przyczepione i pozbawione organicznego z nimi związku. Ale Tołstoj nie należy do ich liczby. To poeta najczystszej wody, w którym nic niema sztucznego, nic mechanicznie przyczepionego, którego działalność rozwija się organicznie z samorodnych natchnień twórczych i przybiera wyraźne, ściśle określone kształty pełnych życia i prawdy kreacyi arstystycznych.

Zagadnienia moralne występują w utworach Tołstoja nie jako ich tendencya, lecz jako ich przedmiot posiadający własną swą postać i pulsujący całą pełnią wieżego i potężnego życia. Nie przynoszą one ujmy ar[illegible]stycznej stronie utworów poety, lecz owszem stanow[illegible] naj-

wyższą jej zaletę, gdyż dają jej idealną jedność i harmonię, bez której niema prawdziwie doskonałej kompozycyi epickiej. Co daje jedność poematom Homera? Przecież nie owe wyciągnięte z nich przez pedantów szkolnych zewnętrzne reguły i regułki, jak jedność głównego bohatera, akcyi, czasu i t. p.

Istotę prawdziwej wewnętrznej ich jedności stanowi ożywiające poetę homerycznego uwielbienie dla ideału heroizmu, objawiającego się w bohaterach greckich i trojańskich. Co daje jedność romansom Balzaca? Uwielbienie dla ideału bogactwa i używania zmysłowego, w którem zmateryalizowany na wskroś epik nowożytnego mieszczaństwa widział jedyny cel życia. Wreszcie: co daje jedność utworom Tołstoja? Uwielbienie dla ideału doskonałości moralnej, pojętej w najczystszym duchu ewangelicznym, czyli w najczystszym szczero-ludzkim duchu. To uczucie, napełniające całą duszę poety, nadaje jedność artystyczną i godność epicką jego utworom. Bez niego roztoczony w nich obraz życia z nieskończonem mnóstwem swych szczegółów, szczegółków i drobiazgów byłby zupełnie trywialny, chaotyczny i bezduszny. I takie też są obrazy życia w ogromnej większości współczesnych utworów powieściowych, pozbawionych wszelkiego łącznika duchowego, bo go nie było w duszach ich autorów, których twórczość nic nie ma wspólnego z prawdziwą poezyą i z prawdziwym artyzmem.

Wpośród niewielkiej liczby wyższych lub genialnych talentów, wznoszących się ponad szary tłum, powieściopisarstwa współczesnego, Tołstoj niewątpliwie najwięcej ma wewnętrznej duchowej jedności i najpotężniej, najgoręcej uwielbił w swej duszy ideał, wznoszący się ponad wszystkie ideały ludzkie. To też wpośród doborowego zastępu swych współzawodników on pono największym jest artystą.

Jeślibym miał określić w kilku słowach istotę jego geniuszu twórczego, powiedziałbym, że jest on objawiają-

cem się artystycznie sumieniem współczesnej ludzkości. To też jak czyste, niezepsute sumienie ludzkie surowy jest on, bezwzględny, nieubłagany. Najsubtelniejsze rozumowania, najlogiczniejsze wywody nie zdołają zachwiać ani skrzywić jego przekonań, najwrzaskliwsze wybuchy śmiechu lub krzyki oburzenia nie zdołają przygłuszyć jego głosu.

Ludzie dzisiejsi mogą śmiać się z upartego starca, który na różne tony wciąż im to samo powtarza, mogą wzruszać ramionami na przeróżne jego dziwactwo, a jednak głosu jego słuchać muszą, bo w tym głosie jest niezwalczona moc wiary i przekonania, z których pochodzi jego piękność niezrównana i jego artyzm wysoki.

Tak więc ludzie słuchają i podziwiają wielkiego artystę, prawiącego im o najwyższych celach i zadaniach życia, a gromiącego zbrodnie i występki zwyrodniałej ich cywilizacyi, ale słów jego do serca nie biorą i ani na jotę zapewne nie zmienią tak potępianego przez niego sposobu życia. Ale uparty starzec nie przestaje przemawiać i ani myśli kruszyć pióra. W chwili, gdy sądzono, że już zamilkł na zawsze, lub że zabłąkał się w obcych mu krainach abstrakcyi, zabrał głos i przemówił z taką mocą, roztoczył w swem słowie natchnionem taki prawdziwy i taki artystyczny obraz życia, jakby go nakreślił w najpiękniejszym rozkwicie swej genialnej twórczości.

III.

«Ludzie zadrżeliby nieraz, gdyby zbrodnie ich ognisk domowych ukazane im zostały w uroczystem oświetleniu historyi». Te słowa głębokie wielkiego pisarza francusk [illegible]o, Ernesta Hello, bardzo dobrze mogą być zastosowane [illegible]la określenia wrażenia zasadniczego, wzbudzanego przez [illegible]o-wieści Tołstoja, a osobliwie przez «Zmartwychwstani[illegible]

W utworze tym roztacza się przed nami wi[illegible]y,

charakterystyczny i pełen wyrazistej plastyki obraz współczesnego życia w średnich i wyższych sferach społecznych. Akcya powieściowa rozwija się przeważnie w obu stolicach rosyjskich, w Moskwie i w Petersburgu, a częściowo na prowincyi, ale stosunki i charaktery ludzkie nakreślone tu zostały w tak znamiennych i zasadniczych rysach współczesnego bytu cywilizacyjnego, iż w całem znaczeniu tego słowa posiadają ogólno-europejską doniosłość. Poznajemy tutaj ludzi takich, jakich spotykamy, o jakich ocieramy się wciąż we wszystkich większych miastach Europy. Oczywiście w każdem z nich wyróżniają się oni pewnemi odrębnemi właściwościami, które wszędzie jednak występują na tem samem jednoctajnem tle psychicznem i obyczajowem, wytworzonem przez rozpaczliwie jednostajną i bezbarwną naszą kulturę nowożytną.

Jest to owo banalne tło życiowe, na którem wszyscy żyjemy i poruszamy się, pochłonięci przez nasze powszednie troski, uciechy i zabiegi. Ale oto na owo tło pada światło Tołstojowskiego artyzmu i Tołstojowskiej idei moralnej i nagle cały, zarysowujący się na niem obraz życiowy, szczególnego nabiera znaczenia. Przyglądając mu się dokładnie, widzimy, że jest on nieposzlakowanie prawdziwy. Prawda realna nie została w nim wcale zatarta, ani przekształcona, ale obok niej występuje inna, idealna prawda, której zazwyczaj nie dostrzegamy, ale którą, raz ujrzawszy, uznać musimy, a co więcej, musimy się przed nią ukorzyć. W blasku jej cały obraz odmienny przedstawia widok. Jego delikatne cienie ukazują się jako okropne, wstrętne plamy, jego drobne fałdy i zagięcia stają się potwornemi wykrzywieniami. A w tem wszystkiem niema ani trochy przesady lub dowolności twórczej; jest lko odpowiednie oświetlenie obrazu życiowego, uwydaiające różne jego rysy, kształty i barwy, niedostrzelne zazwyczaj w szarem półświetle bytu powszedniego w różnych jego bladych fotografiach, jakiemi zarzuca s współczesna literatura beletrystyczna. Widząc to po-

tężne jego odbicie w Tołstojowskiem obrazowaniu i oświetleniu, mimowoli musimy sobie powiedzieć: «Więc to tak wygląda nasze życie powszednie! Tak niegodziwe są nasze słabostki i podłostki codzienne, tak zbrodnicze nasze grzechy i grzeszki, tak nikczemne nasze zabiegi i dążności!» Czyż wobec tego niejeden człowiek dzisiejszy nie powinien zadrżeć, jak gdyby ujrzał drobne występki swego drobnego życia w uroczystem oświetleniu «historyi?»

W żadnej z poprzednich powieści Tołstoja nie występuje tak dobitnie, jak w «Zmartwychwstaniu» ów zasadniczy charakter jego twórczości, który określiłem powyżej jako głos sumienia współczesnej ludzkości europejskiej. Głos ten odzywa się w uczuciach i dążeniach głównego bohatera powieści Niechludowa. Jest to potomek arystokratycznej, książęcej rodziny, uposażony wszystkimi darami losu, które uważane bywają powszechnie za warunek szczęścia w życiu. Wychowany w konwencyonalnych wyobrażeniach swej sfery społecznej, żywi on jednak w głębi duszy, niezależne od nich, a nawet sprzeczne z niemi intuicyjne poczucie istotnych zadań życia, zjawiających mu się naprzód w czarodziejskiem oświetleniu marzeń, nadziei i pragnień młodzieńczych. Ale niebawem nadchodzi życie praktyczne ze swemi pokusami i rozprasza szlachetne porywy młodości. Niechludow porwany zostaje otaczającym go zewsząd wirem używania zmysłowego i zupełnemu ulega przeobrażeniu. Staje się wyrafinowanym egoistą i sybarytą, który nic nie widzi po za własną przyjemnością i własną rozkoszą. Chwytając chwilę sposobną, uwodzi zakochaną w nim młodą dziewczynę, dla której sam niegdyś serdeczne żywił uczucie, porzuca ją bez troski i pędzi dalej za nowemi wrażeniami i nowemi uciechami. «A cała ta straszna przemiana dokonał się w nim dlatego, że przestał wierzyć sobie, a pocz wierzyć innym. Przestał zaś wierzyć sobie dlatego, że ży zgodnie z taką wiarą zbyt było trudno. Wierząc sobi trzeba było rozstrzygać każde nadarzające się zagadn

nie nie na korzyść swego cielesnego *ja*, poszukującego lekkich uciech, lecz zawsze prawie przeciw niemu; wierząc zaś innym, niczego nie trzeba rozstrzygać, wszystko raz na zawsze zostało już rozstrzygnięte i zawsze przeciw duchownemu, a na korzyść cielesnego *ja*».

Mijają lata. Podczas, gdy Niechludow z całą swobodą samolubstwa używa wszelkich uciech życia, uwiedziona i opuszczona przez niego dziewczyna, Kasia, wychowanka bogatych jego ciotek, również pochwycona zostaje przez wir używania zmysłowego, ale w odmienny sposób i z odmiennym skutkiem. Nietyle ona używa, ile staje się narzędziem używania dla innych.

Wypędzona z domu swych epiekunek, tuła się między ludźmi. Właściwy jej urok zmysłowy wzbudza ku niej wszędzie pożądliwość męską. Młodzi i starzy, bogaci i ubodzy, wykształceni i prostacy — wszyscy napastują ją z natręctwem rozgorzałych żądzą samców. Bierna, bezwłasnowolna dziewczyna nie umie oprzeć się tym nieustannym nagabywaniom, stacza się coraz niżej po pochyłości moralnego upadku i w końcu staje się najpospolitszą nierządnicą.

I oto po upływie lat dziesięciu, świetny, wytworny, promieniejący dobrobytem Niechludow, biorąc udział w posiedzeniu sądu przysięgłych, wpośród oskarżonych o otrucie bogatego kupca poznaje uwiedzioną przez siebie niegdyś Kasię. Widok jej położenia i zmienionej okropnie jej postaci wstrząsające na nim czyni wrażenie. Przebieg sprawy okazuje, że jest ona niewinna zarzucanej jej zbrodni; mimo to, wskutek niedbalstwa, głupoty i bezmyślnego formalizmu sędziów, adwokatów i prokuratorów, zostaje skazana za niepopełnioną winę na cztery lata ciężkich robót. Niechludow postanawia najpierw dołożyć wszelkich usiłowań, aby wyjednać zniesienie niesłusznego wyroku. Następnie odzywa się w jego duszy potężny głos sumienia; budzi się jego dawne, duchowe *ja*, przytłoczone przez tak długi czas ciężkiem brzemieniem zmysłowości. Odrzucając

wszelkie konwencyonalne pojęcia i wyobrażenia, wszelkie półśrodki i kompromisy z własnem sumieniem, uznaje swą winę względem nieszczęśliwej kobiety, oraz obowiązek odkupienia jej przez zaślubienie uwiedzionej i poświęcenie dla niej całego swego życia.

Odwiedza ją w więzieniu. Tutaj poznaje ogrom niedoli ludzkiej, spowodowanej w znacznej części przez wadliwość urządzeń społecznych, z ich mechanicznem działaniem i suchym, bezdusznym formalizmem, będącym krańcowem przeciwieństwem świętego prawa miłości chrześcijańskiej, które winno być jedynym regulatorem wzajemnych między ludźmi stosunków. Wobec tego widoku cierpień i nieszczęść straszliwych, Niechludow uznaje przewrotność życia, oddanego samolubnemu używaniu i postanawia wyrzec się go na zawsze. Rozdaje majątek swój w znacznej części między włościan, zachowując sobie tyle tylko, aby mieć środki dla niesienia pomocy niewinnie skazanej Kasi i różnym towarzyszom i towarzyszkom jej niedoli. Jakoż poświęca się całkowicie tym nowym swym obowiązkom. Porusza wszystkie swoje stosunki ze sfery wielkoświatowej i urzędniczej. Przy tej sposobności poznajemy najrozmaitsze typy i stosunki obu tych sfer. Poeta oprowadza nas po salonach, buduarach, gabinetach urzędniczych, biurach i kancelaryach. Postaci dam światowych, salonowych wytwornisiów, wielkich dygnitarzy, wielkich, średnich i małych urzędników, bogatych kupców i ubogich proletaryuszów, więźniów różnej kategoryi, ich dozorców i zwierzchników przesuwają się przed nami w rozlicznych ugrupowaniach, na tle różnorodnych i niesłychanie skomplikowanych stosunków życia współczesnego.

Wśród wysnuwających się stąd scen i obrazów. z-
wija się dalsza akcya powieściowa, bardzo zresztą r ta
i niebogata w zewnętrzne zdarzenia. Niechludow ni
nieustanne zabiegi w sprawie nieszczęśliwych. Tu i ó ie
udaje mu się osiągnąć pomyślny skutek, ale z pr m

formalnych nie może uzyskać zniesienia niesprawiedliwego wyroku przeciw swej dawnej kochance i ta musi odcierpieć niezasłużoną karę, aby się stało zadość formie prawnej. Tymczasem w duszy upadłej, zezwierzęconej kobiety dokonywa się powoli dzieło odrodzenia i zmartwychwstania. Najpierw z brutalną szorstkością przyjmuje ofiarę Niechludowa; stopniowo wszakże budzi się w niej życie moralne, a z niem dawna, niewinna miłość. Powodowana nią, czując się niegodną ukochanego człowieka, odrzuca teraz wielkoduszną jego ofiarę. Ale Niechludow niezłomnie trwa w swem postanowieniu. Towarzyszy zesłanemu wraz z nią gronu skazańców na Syberyę. Niosąc im ciągle pomoc i pociechę, coraz więcej przejmuje się swemi nowemi zadaniami. A skoro odrodzona duchowo Kasia wzbudza ku sobie miłość jednego ze skazańców politycznych, człowieka wielkiego serca i szlachetnej duszy i rękę mu swoją oddaje, Niechludow, czując się ostatecznie zwolniony ze swych względem niej obowiązków, trwa jednak niezłomnie w przyjętem dobrowolnie zobowiązaniu miłości i poświęcenia dla wszystkich swych bliźnich i współbraci w Chrystusie. Ciężkie staczać musiał walki ze swą naturą, aby przezwyciężyć zakorzenione w niej nałogi i przyzwyczajenia dawnego życia. Ale ostatecznie po wielu wysiłkach odniósł zupełne nad niemi zwycięstwo i rozpoczyna nowe życie pod hasłem prawdy i miłości.

«Jak się zakończy ten nowy okres jego życia — przyszłość to pokaże». Takie są ostatnie słowa powieści, pozwalające spodziewać się dalszego jej ciągu, w którym ożywiająca ją idea moralna pełniejsze jeszcze zapewne osiągnie rozwinięcie.

Poznajmy ją obecnie dokładniej w zajmującym nas utworze pod względem jej treści wewnętrznej, oraz pod względem środków zewnętrznych poetyckiego i artystycznego jej odtworzenia.

Skąd pochodzi, że powieści tendencyjne lekceważone

bywają zazwyczaj przez ludzi z wyrobionym bardziej gustem artystycznym?

Oto stąd, jak mniemam, że najczęściej są to płody miernych talentów, które, nie posiadając samorodnego natchnienia twórczego, biorą za podstawę jakąś ideę, będącą często tylko banalnym ogólnikiem i przystosowują do niej mechanicznie różne sztuczne kombinacye zjawisk, stosunków i kształtów życiowych. Oczywistem jest, że tą drogą nie może powstać dzieło prawdziwej poezyi, która w natchnieniu ma tylko swoje źródło i w niem znajduje swe uzasadnienie. Ale czy stąd wynika, że artysta lub poeta nie powinien mieć swych idei zasadniczych, a przynajmniej nie wyrażać ich w swych utworach? Są tacy, którzy nakłaniają się bardzo do takiego mniemania. A jednak, dobrze zważywszy, jest ono oczywistą niedorzecznością. Jakto? — więc każdy człowiek nietylko może, ale nawet obowiązany jest mieć własne idee i przekonania, a tylko artyście mieć ich nie wolno! Sądzę, że artysta powinien być bardziej człowiekiem od ogółu ludzi, a zatem posiadać silniej wyrobioną najistotniejszą duchową stronę człowieczeństwa, objawiającą się właśnie w ideach, przekonaniach i dążnościach moralnych. Zapewne, zdarzają się wysoce uzdolnieni artyści, będący marnymi ludźmi. Ale ci, to tylko mistrze we władaniu środkami swej sztuki, nie twórcy jej dzieł wiecznotrwałych. Takie dzieła powstają tylko na gruncie bujnie rozwiniętych i ściśle określonych dążeń, wynikających z całokształtu duchowego życia człowieka.

Niewątpliwie najpierwszym warunkiem powstania tych dzieł jest wrodzona siła twórcza, ta tajemnicza władza, która, jak mówi Słowacki, szepce do ucha nigdy niesłyszane wyrazy i ukazuje oczom niewidziane nigdzie kształ Ale czyż owe wyrazy i kształty utracą coś ze swej w tości, czy ze swego znaczenia, skoro zostaną rozjaśnic w duszy artysty światłem wielkich idei? Owszem, sąd że wtedy dopiero ukażą się w całem swem istotnem z

czeniu. Sztuka przedewszystkiem powinna głosić prawdę zupełną, całkowitą prawdę, objawiającą się w życiu wewnętrznem duchów twórczych. U niektórych z nich ta całkowita prawda mała jest i pospolita, u innych bezmierna jak wieczność i nieskończoność.

Tamci, to talenty i talenciki różnego stopnia, ci — to geniusze ludzkości.

Taka bezmierna prawda żyje w duszy genialnego autora «Zmartwychwstania», napełnia całe jego jestestwo duchowe i przenika całą jego twórczość, potęgując do najwyższego stopnia nietylko moralne, lecz i czysto artystyczne jej znaczenie. Gdyby ostatnia powieść Tołstoja nie zawierała w sobie żadnej dążności moralnej, lecz była tylko wiernym i barwnym obrazem życia współczesnego, niewątpliwie, posiadałaby zawsze wysoką wartość artystyczną. Musielibyśmy zawsze podziwiać w niej nadzwyczajny dar charakterystyki poetyckiej i plastyki poetyckiego obrazowania, musielibyśmy zdumiewać się nad tem mnóstwem szczegółów, z których żaden nie jest zbyteczny, żaden bez znaczenia, a wszystkie tak doskonale rozmieszczone, ugrupowane i ustosunkowane. Mielibyśmy jeszcze niejeden powód do podziwu i zachwytu, ale ostatecznie wszystkie nasze zachwyty dotyczyłyby tylko mistrzowskiej techniki artystycznej autora. A przecież ta jest tylko środkiem, nie celem sztuki. Celem jej — pobudzenie jaknajsilniejszego działania władz duchowych człowieka: uczucia, wyobraźni, myśli. A to pobudzenie wtedy tylko nastąpi, gdy wszystkie środki artystyczne podporządkowane zostaną objawiającej się w całokształcie dzieła artystycznej idei, która nie skądinąd może wynikać, jak tylko z owej wspomnianej wyżej całkowitej prawdy ducha twórczego.

Ona to, ta prawda, panuje wszechwładnie w arcydziele Tołstoja, napełnia je, przenika, ożywia, nadaje mu jedność i harmonię wewnętrzną, uszlachetnia je i uzacnia swym wpływem. Przez nią najpospolitszy szczegół nabiera

znaczenia, najtrywialniejszy rys przestaje być trywialnym. A autor «Zmartwychwstania» nie szczędzi nam takich szczegółów i takich rysów. Tołstoj — to realista nad realistami. Wszystkich Balzaców, Flaubertów i Zolów prześcignął bezwzględnym i śmiałym naturalizmem w odtwarzaniu najdrażliwszych stron i objawów materyalnej rzeczywistości życia. A nigdy, ani na chwilę, nie bywa przez nią owładnięty, jak się to aż nadto często zdarza współczesnym naturalistom i realistom, nigdy nie traci z oczu idealnych zadań swej twórczości. Światło tych zadań, ogarniając odtworzoną w ostatniej powieści Tołstoja rzeczywistość życiową, przenika do najdalszych jej zakątków, do najskrytszych zaułków. Nie jest winą poety, że w tem oświetleniu występuje na jaw tyle mętów, tyle brudów, tyle potworności moralnych. On ich nie wymyśla, ani nawet nie wynajduje umyślnie, tylko oświetla odpowiednio i przez to uwidocznia, podobnie jak promień słoneczny uwidocznia unoszące się w powietrzu drobinki pyłu.

Jakżeż zasadniczo różni się pod tym względem Tołstoj od innych pisarzy, przedstawiających ujemne objawy natury ludzkiej, np. od powieściopisarzy romantycznych, którzy wyolbrzymiali występki ludzkie, idealizując je zarazem, albo od współczesnych mistrzów naturalizmu, wyszukujących z iście namiętną gorliwością wszelkie najwstrętniejsze zboczenia natury ludzkiej. Słusznie powiedziano o Zoli, że pierwowzorów jego postaci trzeba szukać już nie na ulicy, lecz w norach i lupanarach miejskich. Podobnie i satyrycy różnych czasów jakże przekształcali nieraz i wykrzywiali naturę! Wspomnijmy tylko karykaturalne postaci obu wielkich satyryków angielskich: Dickensa i Thackeraya. A teraz proszę mi wynaleźć w powieściach Tołstoja jedną postać karykaturalną, jeden ı karykaturalny! Sądzę, że przy najusilniejszych poszu waniach nikt tego nie dokaże.

Weźmy postaci ze «Zmartwychwstania». Prze wszystkiem Niechludow przed swem odrodzeniem mor

nem. Patrząc na niego ze stanowiska przyjętych powszechnie i utartych pojęć moralnych, cóż o nim powiedzieć można innego, jak że to jest człowiek zupełnie uczciwy i co się zowie porządny? Że uwodzi niewinną dziewczynę — toż tego nikt nie uważa za występek, a wielu, bardzo wielu uważa to za chlubę. Że używa przyjemności i rozkoszy życia, to cóż w tem złego? — korzysta ze słusznych praw swego stanowiska i najsłuszniejszych (niektórzy mówią nawet świętych) praw swej własności. A jednak Niechludow, doszedłszy do samopoznania moralnego, poczytuje poprzednie swe życie za występne, za takie poczytuje je też autor i poczytywać musi czytelnik, jeśli nie frazesem, ale duszą całą zdoła wznieść się ponad mętną atmosferę konwencyonalnej etyki w czyste i świetlane przestworza rozjaśniającej twórczość Tołstoja moralności chrześcijańskiej.

Podobnie i inne postaci «Zmartwychwstania» — wszystkie te wielkie damy, ci wielcy dygnitarze, wielcy, średni i mali urzędnicy, opaśli kupcy, chudzi proletaryusze — wszyscy ci zaludniający powieść Tołstoja ludzie, z uprzywilejowanych, używających lub upędzających się za używaniem warstw społecznych, nie są wcale złymi ludźmi w zwykłem rozumieniu tego pojęcia. Owszem, to wcale nieźli ludzie, zwyczajni, powszedni, jakich pełno dokoła nas, jakimi my sami pono jesteśmy. A jednak w oświetleniu Tołstojowskiem okazują się oni najwidoczniej ludźmi występnymi, bo występne, niegodziwę, przewrotne jest całe ich życie, całe nasze życie, będące zaprzeczeniem i krańcowem przeciwieństwem jedynej prawdy życia: prawdy chrześcijańskiej.

Z drugiej strony jak przedziwnie, a przytem jak pr wdziwie i naturalnie zawsze umie Tołstoj wydobyć isl ierki dobra z zepsutej, zezwierzęconej natury ludzkiej. O eks-kochanka Niechludowa, Kasia, córka ostatniej lada znicy wiejskiej i Cygana-włóczęgi. Wyobraźmy sobie, ja by to taką postać spreparował Zola wedle swej me-

tody naturalistyczno empirycznej, z zastosowaniem całego aparatu dziedziczności, ewolucyonizmu, atawizmu i wielu innych uczonych *izmów*. A zobaczmy, z jaką prostotą, naturalnością i prawdą niewymuszoną rozwinięty jest charakter Kasi Tołstojowskiej. W jej postępkach, w jej łatwem poddaniu się kochankowi i następującym potem szybkim upadku dostrzegamy wyraźnie wpływ pochodzenia, wpływ owej słynnej dziedziczności, tak pedantycznie wysuwanej naprzód przez doktrynerów naturalizmu i poczytywanej przez nich za wyłączną swą własność. A obok tych ujemnych objawów, wieleż ujmujących, a niezrównanie prawdziwych rysów dodatnich w tej bohaterce Tołstoja. Jaka w niej pełna wdzięku świeżość dziewicza przed upadkiem, jaka chwytająca za serce szczerość i prawda uczucia w zmartwychwstaniu i odrodzeniu jej duszy po upadku! Historya tego zmartwychwstania w niektórych szczególnie swych momentach jest arcydziełem intuicyi psychologicznej i musi poruszać do głębi każde wrażliwe, współczujące serce ludzkie.

Rozwija się ona wśród ponurej atmosfery więziennej, napełnionej ogromem ludzkiej niedoli. Poeta w przejmujących rysach kreśli cierpienia nieszczęśliwych więźniów, wśród posępnych warunków ich bytu, przedstawionych, jak zawsze u Tołstoja, z surowym, niezachwianym realizmem, z mnóstwem szczegółów dosadnie naturalistycznych, wstrętnych, wprost odrażających. A jednak nie czujemy wstrętu, ni odrazy, odczuwamy tylko bezmierną litość poety dla cierpiących i nieszczęśliwych. Współczująca ta litość jak promień słoneczny wpada do mrocznych, smrodliwych cel więziennych, ozłaca swym blaskiem legowiska nędzarzy, przenika do ich serc, rozjaśnia przed spojrzeniem naszej duszy ich mroki wewnętrzne, ukazuje w n[illegible]ch skarby szczero-ludzkiego uczucia i daje nam poznać w ty[illegible]h, którzy cierpią, naszych bliźnich i współbraci w Chry[illegible]usie. I oto mamy znowu tryumf najwyższego arty[illegible]u, który, płynąc z miłości i prawdy, nie wykracza a[illegible]a

krok poza obręb realnych warunków życia, a jednak rozjaśnia je i ozłaca blaskiem najwznioślejszej idei.

Dodajmy, że w tem wszystkiem niema ani śladu liryzmu, ani cienia sentymentalnej czułości lub górnolotnego patosu; wszędzie spokojna, przedmiotowa opowieść, rozwijająca się z iście epicką plastyką i wyrazistością. Podobnie i w wielu innych swych utworach Tołstoj wzbudza w nas współczucie dla niedoli nędzarzy bez żadnych lirycznych uniesień i bez sztucznej idealizacyi.

I odwrotnie, ożywiony tym samym zasadniczym nastrojem i przy pomocy takich samych czysto przedmiotowych środków obrazowania poetyckiego, autor «Zmartwychwstania» z przedziwną prawdą umie uwydatnić trywialną i nędzną pospolitość w błyskotliwym bycie opływających w dostatki i w dobrobyt bogaczy. W tym względzie jest on krańcowem przeciwieństwem mistrza realizmu francuskiego Balzaca. Ten posiadał szczególny talent uprzytomniania swym czytelnikom z jednej strony rozkoszy dobrobytu i bogactwa, z drugiej — przykrości niedostatku, oraz fizycznych brudów i odorów nędzy. Gdy opisuje jakieś ubogie lub choćby tylko skromne środowisko życiowe, nie opuści ani jednej plamki na obiciu, ani jednego braknącego guzika u surduta, wszelkimi środkami swego niepospolitego artyzmu wyraża i wzbudza w czytelniku uczucie wstrętu do niedostatku materyalnego. Natomiast, gdy opisuje wspaniałe i bogate salony, wytworne stroje, bale, przyjęcia, wizyty — czytelnikowi, a zwłaszcza czytelniczce, aż serce żywiej bije od pożądania tych wszystkich wspaniałości i świetności, i ostatecznie, chociaż autor chwali zazwyczaj upośledzoną przez los cnotę, a gani opływający w dostatek występek, czytelnik, wie-d: ony trafnym instynktem, wie, co o tem myśleć, i od-c: ıwając istotną intencyę autora, wyciąga wniosek, że n: 'eży wszelkimi środkami dążyć do bogactwa, a unikać ni dostatku i biedy.

Jakże przeciwne wrażenie wzbudzają analogiczne

opisy Tołstoja. I on oprowadza nas nieraz po wspaniałych i bogatych salonach, zna je na wskroś, porusza się w nich z całą swobodą, umie pochwycić i oddać wszelkie odcienie ich wielkoświatowego bytu. Przytem, jak zawsze, niezłomnie wierny jest prawdzie realnej, nic nie fałszuje, nic nie przesadza.

A jednak wrażliwy czytelnik, wprowadzony przez arystokratycznego autora-hrabiego w świetne towarzystwo salonowych pań i panów, przysłuchując się ich wytwornym rozmowom, łowiąc okiem ich wykwintne ruchy wśród eleganckich gracików, na tle złocistych obić, naprzód doznaje pewnego niesmaku, potem lekkiego wstrętu, w końcu zupełnej odrazy.

Skąd to pochodzi?

Autor nasz, podobnie jak w opisach nędzy i niedoli ludzkiej nie posługiwał się nigdy liryzmem ani czułością, tak tu znów w opisach wielkoświatowego dobrobytu i używania, nie posługuje się wcale środkami sarkazmu lub humorystyki, co najwyżej zaprawia je czasami bardzo nieznaczną dozą delikatnej ironii. Ale podobnie jak tam na legowiska nędzarzy, tak tu na bronzy, marmury i jedwabie bogaczy pada promień przepojonego prawdą i miłością artyzmu poety, wnika do serc wykwintnych pań i panów, rozświetla ich wnętrze — i widzimy dokładnie okropną pustkę tych serc, odczuwamy chłód od nich wiejący, poznajemy ich samolubstwo wyrafinowane, pospolite pragnienia i nizkie pożądania.

A jeśli teraz rozejrzymy się w otoczeniu wykwintnych pań i panów, jeśli przyjrzymy się ich zwyczajom i obyczajom i sposobowi ich życia: wszędzie dostrzeżemy odbicie ich samolubstwa, próżności, nędzy moralnej i najpospolitszej żądzy materyalnego używania. Z tego wsz[illegible]t-kiego zaś powieje na nas atmosfera trywialności, ota[illegible]-jąca nieodzownie wszelkie objawy życiowe, w któr[illegible]h brak ożywczej siły ducha, zdolnej jedynie odświeżyć i [illegible]-

budzić zatęchłe w bezdusznej pospolitości powszedniego bytu serca i dusze ludzkie.

Należałoby mi jeszcze zastanowić się nad środkami stylu, za których pośrednictwem Tołstoj wywołuje wszystkie te wyżej określone głębokie i potężne wrażenia w duszy czytelnika. Brak miejsca nie pozwala mi nawet pobieżnie dotknąć tego przedmiotu. A jest on rozległy bardzo i pełen znaczenia. Studyum nad techniką stylową «Zmartwychwstania» mogłoby stanowić odrębną niezmiernie interesującą rozprawę. Tutaj tylko zaznaczę, że styl Tołstoja w swej niezrównanej prostocie, jasności, dosadnej sile i wyrazistej plastyce, podobnie jak inne objawy twórczości wielkiego pisarza, jest wiernem odbiciem tej genialnej natury, tak kryształowo czystej i jasnej, a zarazem tak silnej, jednolitej, harmonijnej i skupionej w sobie.

Ale zapyta kto może, czyż Tołstoj istotnie jest taką zupełną doskonałością, a jego ostatnia powieść takiem bezwzględnie doskonałem arcydziełem, jakby to z całej powyższej charakterystyki i analizy wnosić można?

Nie myślę tego twierdzić i nie zamierzałem tego dowodzić, zaznaczę tylko, że skoro dla braku miejsca zmuszony byłem pominąć tu wiele wysokich i ważnych zalet utworu Tołstoja, to czyż nie słuszna pozostawić bez wzmianki nieliczne i małoznaczne stosunkowo jego wady. A zresztą niech sobie kto chce wyszukuje i bada plamy na słońcu, sądzę, że lepiej jest i pożyteczniej poić się blaskiem jego promieni i rozgrzewać ożywczem ich ciepłem. A owo słońce poezyi Tołstojowskiej rozjaśnia w nas i ożywia tyle wielkich prawd ducha! Największa i najważniejsza z nich, to zasadnicza prawda ideału chrześcijańskiego. «Zmartwychwstanie» zaczyna się i kończy cytatami z Ewangelii, a cała osnowa powieści przesiąkła jest nawskróś ewangelicznym duchem.

Wniknąwszy sercem całem w tę jej osnowę, zaczerpniemy z niej niewątpliwie ożywiające genialnego jej autora przekonanie, że Ewangelia Chrystusowa nie jest tylko

wzniosłą i świętą doktryną lub niedościgłym ideałem ludzkości, lecz jest raczej samą esencyą ludzkiego bytu, jego treścią najistotniejszą, jego prawdą najgłębszą. Tej treści ludzie dotąd nie wydobyli ze swego życia, tej prawdy nie pojęli i nie uznali w jej istocie zasadniczej. I stąd wedle Tołstoja wszystkie ich cierpienia, błędy i zbrodnie. Napisano, jest w świętej księdze: Szukajcie Królestwa Bożego, a reszta będzie wam dodana. Ludzie zaś szukają tylko owej reszty i sądzą, że Królestwo Boże będzie im dodane. Tymczasem i Królestwa Bożego nie zdobywają i owej reszty nawet osiągnąć nie mogą, znajdując najczęściej zamiast niej same zawody, klęski i cierpienia. Chodzi o to, aby ludziom wyjaśnić ich błąd i wskazać prawdę. To jest cel, do którego w ciągu swego długiego i pełnego zasług żywota dąży stale wielki pisarz rosyjski. Powieść «Zmartwychwstanie» jest jednym z najwspanialszych objawów tej wytrwałej i szlachetnej dążności.



„KRZYŻACY“

SIENKIEWICZA.

I.

Rozprawiano u nas dużo o dokonanem za sprawą Sienkiewicza odrodzeniu powieści historycznej. Niewątpliwie autor «Trylogii» i «Quo vadis» temi arcydziełami swojemi, z przeszłości wysnutemi, porwał i zachwycił cały ucywilizowany świat współczesny. Ale czy istotnie zawarta w nich treść historyczna stanowi głównie o ich wartości i znaczeniu? Można o tem powątpiewać.

Są wprawdzie wybitne utwory powieściowe, niekiedy i dramatyczne, zdające się mieć za jedyne zadanie wierne odtworzenie i upoetyzowanie historyi. Ale czy genialne arcydzieła poezyi, na tematach dziejowych osnute (jak «Konrad Wallenrod», «Narzeczeni» Manzoniego, «Dziewica Orleańska» Schillera i niektóre dramaty Shakespeara), zawartej w nich prawdzie historycznej zawdzięczają swą siłę i trwałość niespożytą? — Czy doniosłość ich nie wyni a raczej z prawdy poetyckiego natchnienia i poetyckiego za ysłu, ze swobodnej gry uczucia i fantazyi, przez samoro ą dążność twórczą zbudzonej? A źródłem takiej dążnośc mogą być jedynie pewne stany i usposobienia zbiorow duszy społecznej, które w indywidualnej duszy poety na yższe osiągają natężenie i najpełniejszy znajdują wyraz.

Są epoki, kiedy owe prądy życia duchowego ku przeszłości przeważnie się zwracają, w jej postaciach i zjawiskach najlepiej wyrazić się mogą. Czyż nie z takiego zwrotu wynikły różne znamienite twory naszej poezyi i sztuki, począwszy od «Pana Tadeusza» aż do obrazów Matejki i powieści Sienkiewicza? — Jeśli dzieła tych dwu ostatnich mistrzów zowiemy historycznemi, to nie dlatego, aby miały one na celu odtwarzanie historyi, lecz dlatego, że historya dostarczyła im zjawisk i kształtów, zdolnych jedynie uplastycznić ożywiające je idee twórcze; idee, które wysnute zostały z teraźniejszości, stanowią odbicie pewnych bardzo istotnych jej dążeń, ale nie znajdują w jej życiu odpowiednich dla swego wyrażenia form konkretnych. Ogólnie bowiem biorąc, sztuka w najznamienitszych swych objawach przedstawia nie zjawiska czasu, z natury swej zmienne i znikome, lecz dążenia czasu, będące objawem pewnych trwałych prądów duchowych, odwiecznie nurtujących w łonie ludzkości. Dla ujawnienia i unaocznienia nam tych prądów artysta może się posługiwać dowolnie zjawiskami teraźniejszości, przeszłości lub przyszłości, może nawet przekroczyć wszelkie granice czasu i przestrzeni, byle tylko odczuwał wiekuiste falowanie życia i to odczucie swoje umiał wyrazić z siłą i z prawdą. Prototypem takiej twórczości jest twórczość ludowa i nieśmiertelne jej płody: myty i podania. Ale ściśle biorąc, czemże są wielkie kreacye poetyckie: Hamlet, Faust, Konrad, Irydion i t. d., jeśli nie postaciami mytycznemi, które nie istniały nigdy w życiu rzeczywistem, a jednak istnieją wiecznie w idealnem życiu ducha ludzkiego?

Nie miejsce tu na rozwijanie tego poglądu, dotyczącego samej istoty sztuki. Zastosujmy go tylko do jednego zajmującego nas tu jej rodzaju, do romansu historycznego i niezrównanych w nim kreacyi Sienkiewiczowskich.

Owóż są dwie odmiany tego rodzaju literackiego. [illegible]st romans historyczny w ściśłem znaczeniu, t. j. miesza[illegible]ec literacko-poetycko-naukowy, który zajmuje wyobraźnię [illegible]y-

telników i dostarcza im pewnych wątpliwych wiadomości i niewątpliwych fałszów przez mniej lub więcej udatne uplastycznienie i zabarwienie postaci i typów dziejowych; a obok tego jest romans, albo (żeby nie posługiwać się tym konwencyonalnym terminem) jest powieść, wysnuta z wątku dziejowego, rozwinięta na określonem tle dziejowem, lecz mająca niezawisły swój byt w dziedzinie czystej sztuki, jako artystyczne i poetyckie upostaciowanie wiekuistej prawdy życia ludzkiego.

Czyż potrzeba dowodzić, że do tej drugiej, jedynie uprawnionej w sztuce, odmiany literatury powieściowej należą «historyczne» powieści Sienkiewicza? — Czyż występujące w nich postaci nie żyją własnem samoistnem swem życiem, jako typy ogólno-polskiej natury, niezawisłe od poszczególnych epok dziejowych i odrębnych warunków ich bytu?

Sienkiewicz jest jednym z najznamienitszych u nas twórców prawdziwych mytów poetyckich, które istnieją nie tylko w literaturze, lecz dziś już przechodzą do żywej tradycyi i na zawsze zapewne w niej pozostaną, a unoszone na jej falach żyć będą w pamięci i wyobraźni tych pokoleń nawet, które już może nie będą czytały zawierających je utworów literackich. Sądzę, że na tem rozszerzeniu się jej poza sferę czysto literacką, na tem jej przejściu do sfery żywej tradycyi polega głównie znaczenie wyjątkowe twórczości znamienitego epika naszej prozy powieściowej. To też nie ze stanowiska literatury tylko, a tem mniej historyi, lecz z punktu widzenia epickiego i tradycyonalnego, należy przedewszystkiem oceniać wielkie kreacye powieściowe Sienkiewicza.

Spróbujmy rozważyć z tego punktu widzenia ostatnie jego arcydzieło: «Krzyżaków».

II.

Pewną jest rzeczą, że i w poprzednich swych powieściach, wysnutych z przeszłości, Sienkiewicz nie powodował się li tylko historycznem i literackiem zamiłowaniem przedmiotu — świadczą o tem słowa, umieszczone na ostatniej stronicy «Trylogii», oraz słowa, stanowiące zakończenie «Quo vadis» — wszelako w «Krzyżakach» dobitniej, aniżeli w tamtych dziełach, występuje z życia i z żywej tradycyi wysnuta dążność twórcza autora. Jest w tej powieści tenże sam, co w «Trylogii», kult bohaterskiej dzielności, jako objawu niepożytej energii żywotnej, i tenże sam, co w «Quo vadis», kult heroizmu duchowego, jako najwyższej potęgi moralnej, a obok tego jest też głębokie odczucie żywiołowej walki plemiennej, od wieków toczącej się między zaborczym germanizmem a Słowiańszczyzną, przezeń zwalczaną, walki, która stanowi o istnieniu ludów zachodnio-słowiańskich i za dni naszych na innem, jak dawniej, polu, z niemniejszą jednak, owszem w ostatnich czasach ze wzmagającą się wciąż wre siłą i zaciętością.

Kulminacyjny jej punkt w dziejach naszego narodu przypada w starciu litewsko-polskiej monarchii jagiellońskiej z potężnym Zakonem teutońskim. W starciu tem występuje z jednej strony cała nienasycona żarłoczność żądnych coraz to nowej zdobyczy germańskich zaborców, a z drugiej strony objawia się w najwyższem swem natężeniu siła odporna zwalczanego przez nich narodu.

Wobec tego niedziw, że Krzyżak w tradycyi i w poezyi naszej stał się typem srogiego ciemięzcy i krzywdziciela, a zwycięska przeciw niemu walka wspominana była jako tryumf sprawiedliwości i odwet za doznane krzywdy. A czem jest dzisiejsze państwo pruskie, ojczyzna hakatyzmu, je nie wskrzeszonem Krzyżactwem i urzeczywistnieniem borczych jego dążeń? Z tego zestawienia jasno się okaz cała żywotność zasadniczego tematu powieści Sienkiewic

A zważmy przytem, że pisarz-artysta z tak wybitnym, wyjątkowym za dni naszych talentem epickim, odczuwający tak silnie heroiczne stany duszy i pobudzone przez nie czyny, — skoro podjął przepełniający całe życie współczesne motyw wiekowej walki plemiennej, wybrać musiał okres najwyższego spotęgowania i rozpostarcia się najszerszego walczących żywiołów — bohaterski okres Płowiec i Grunwaldu.

W ramach tego okresu, między wspomnieniami pierwszego zwycięztwa nad Zakonem teutońskim a następstwami ostatecznego nad nim tryumfu rozwija się akcya «Krzyżaków», mająca, jak zawsze u Sienkiewicza, zakrój szeroki, pełna epizodów i powikłań, a mimo to jednolita w głównym swym przebiegu i przejrzysta w ogólnym swym układzie.

Ale nie trzeba w niej szukać wyczerpującego obrazu danej epoki dziejowej, którego tak niesłusznie domagają się krytycy od tak zwanej powieści historycznej. Powieść Sienkiewicza to nie historya Polski z końca XIV-go i początków XV-go wieku, lecz historya młodzieńca polskiego z owych czasów, Zbyszka z Bogdańca, opowieść o jego sprawach, czynach i przygodach, o jego wielkiej miłości dla uroczej, a nieszczęśliwej Danusi Jurandówny, zdradziecko przez Krzyżaków porwanej, o jego srogich cierpieniach, stąd wynikłych, i heroicznych bojach, podjętych dla wyzwolenia ukochanej; — o gorącem, a niewzajemnem doń przywiązaniu pięknej i dzielnej Jagienki Zychówny i wreszcie o tem, jak po wielu przejściach bolesnych, smutnych zawodach i powikłaniach rozlicznych, po tragicznej śmierci wyzwolonej wreszcie, lecz złamanej na duchu w niewoli krzyżackiej Danusi zrozpaczony zrazu Zbyszko, przebolawszy stratę i przezwyciężywszy siłą niepożytej żywotności młodzieńczej gnębiący go smutek, zwraca swe uczucie ku wiernej mu zawsze Jagience i złączony z nią węzłem dozgonnym żyje w szczęściu i błogosławieństwie Bożem, a w dniu Grunwaldu, w dniu kary i pomsty

nad zbrodniczym Zakonem, wraz ze starym «stryjcem», Maćkiem, gromi wrogów swego plemienia i rodu, katów Juranda, dręczycieli nieszczęsnej jego córki, sprawców tylu krzywd, tylu cierpień i łez, zalewających rozległe obszary ziemi polskiej.

Ponad roztoczoną w całej tej osnowie powieściowej szeroką dziedziną życia, ponad rozlicznemi jej sprawami i zjawiskami, ponad jej dolą i niedolą unosi się wciąż, niby chmura burzliwa nad rozległem i żyznem polem, złowroga potęga Zakonu. Cień jej ponury pada na najjaśniejsze chwile życia, gromy, z niej bijące, druzgocą szczęście jednostek i rodzin, a gwałtowny wicher nienawiści, co z niej wciąż wieje, wikła i mąci wszystkie sprawy ludzkie i płomienie żądzy mściwej w sercach rozdmuchuje.

Niedarmo powieść nosi tytuł «Krzyżacy». Określa on osnowę powieściową w zasadniczym jej motywie i w głównym jej przebiegu. Napozór wprawdzie Krzyżacy nie odgrywają w niej głównej roli. Stosunkowo dość rzadko występują na scenie wypadków i epizodyczne zazwyczaj mają w nich znaczenie. Wszelako, stojąc poza obrębem głównej akcyi, czyż nie są najważniejszym jej motorem, sprawcami wszystkich powikłań w historyi Zbyszka z Bogdańca i ukochanej jego Danusi?

Oto zaraz na początku powieści dowiadujemy się o spowodowanej przez Krzyżaków tragicznej śmierci matki Danusi i o srogiej pomście, jaką Jurand ze Spychowa wywiera na zabójcach swej małżonki. Wiadomość ta, udzielona Zbyszkowi przez Mikołaja z Długolasu, oraz widok uroczej, przedwcześnie osieroconej dzieweczki skłaniają młodego wojaka do uczynienia ślubu rycerskiego, którym obowiązuje się służyć wiernie pięknej Jurandównie i pomścić śmierć jej matki na zdradzieckich Krzyżakach. Nast[illegible]ujące bezpośrednio po uczynionym ślubie spotkanie z k[illegible]nturem Lichtensteinem powoduje szalony napad zapam[illegible]ałego w swej żarliwości rycerskiej młodzika, a mściwa [illegible]awziętość nieużytego Krzyżaka, który odrzuca wsz[illegible]ie

przeproszenia i wstawiennictwa za nieopatrznym rycerzykiem, omal że nie staje się przyczyną jego śmierci, tylko go Danusia swoją «nałęczką» od miecza katowskiego wybawia.

Historya tej przygody Zbyszka, rozwijając się wraz z towarzyszącemi jej okolicznościami na tle dziejowem ówczesnego życia krakowskiego, zapełnia większą część pierwszego tomu powieści, jako główny, choć dopiero wstępny wątek jej osnowy, która pełne swoje rozwinięcie osiąga od chwili zdradzieckiego przez Krzyżaków porwania Jurandówny. Następstwa tego faktu: — czyny i dążenia głównego bohatera powieści, intrygi i matactwa rycerzy zakonnych, cierpienia okropne, nieszczęścia i katastrofy tragiczne, przez ich okrucieństwo i przewrotność zrządzone — oto zasadnicze motywy dalszej osnowy powieściowej, znajdującej naturalne swe zakończenie i wyczerpanie w ostatecznem ustaleniu się losów Zbyszka i w zadośćuczynieniu, jakie on wraz z całym narodem za wszystkie doznane od Krzyżaków krzywdy na polach Grunwaldu osiąga.

We wspaniałym opisie bitwy grunwaldzkiej akcya powieściowa zlewa się niejako ze służącą jej dotąd za tło akcyą historyczną i całkowicie zostaje przez nią pochłonięta. Tę ostatnią w ogólnym jej wśród obszarów czasu rozwoju możemy sobie wyobrazić, jako falującą wiekuiście powierzchnię morską. Sienkiewicz otwiera nam w swej powieści rozległy na nią widok podczas burzliwej pory i ukazuje szereg potężnych jej fal, które przesuwają się bezpośrednio przed wzrokiem naszej wyobraźni i, niosąc na swych grzbietach dolę i niedolę ludzką, to wznoszą się, to opadają, aż w końcu zmieszane z napływającą olbrzymią masą wód giną nam z przed oczu w przestworach morza dziejowego.

III.

Z powyższego przeglądu widzimy, że powieść Sienkiewicza nie wysługuje się historyi, jak to czynią różne popularyzujące, a zarazem fałszujące ją romanse historyczne, lecz używa jej w celach i widokach czysto artystycznych, jako charakterystycznego tła i uzupełnienia akcyi epickiej. Pod tym względem różni się ona nawet dość znacznie od dawniejszych utworów naszego autora, w których motywy i postaci dziejowe daleko większą odgrywają rolę i bardziej na pierwszy plan są wysunięte, jak np. postaci Jeremiego Wiśniowieckiego i Bohdana Chmielnickiego oraz wojna kozacka w «Ogniem i mieczem», lub postaci Radziwiłłów i wojna szwedzka w «Potopie».

W «Krzyżakach» znane nam z dziejów wypadki i osobistości nigdy głównej roli w akcyi nie odgrywają, ukazują się zazwyczaj w głębi obrazu powieściowego, nakreślone są w rysach nielicznych, ale nader wyrazistych i dosadnych, a przytem wziętych nie tyle z historyi, ile z tradycyi narodowej.

We wszystkich prawie momentach historycznych, wspominanych lub zaznaczonych w osnowie powieści, naczelne miejsce zajmują zawsze Krzyżacy w swym stosunku do Polski i Litwy. Sprawcy wszelkich zawikłań i katastrof w losach głównych bohaterów powieści, są oni zarazem najważniejszym, choć ujemnym oczywiście, czynnikiem widowni dziejowej, na której rozgrywa się akcya epicka. Stąd doskonała jedność w rozwoju tej akcyi, oraz ścisła jej odpowiedniość do tła i otoczenia historycznego. Ale walka Polski z Zakonem krzyżackim należy niety[illegible]o do historyi (jak np. wojny kozackie lub szwedzkie), [illegible] z także do tradycyi narodowej, do owej żywej wieści, «a [illegible]i przymierza między dawnymi i młodszymi laty», z kt[illegible] [illegible]j Mickiewicz wysnuł symboliczną postać straszliwego wid[illegible]- dła, przyodzianego «w płaszcz szeroki, krzyżem na[illegible]-

niony». Rola, którą Krzyżacy odgrywają w powieści Sienkiewicza, jest niejako rozwinięciem i uprzedmiotowieniem całej zgrozy, tkwiącej w owej potężnej symbolice mickiewiczowskiej, a czyż nie uprzytamnia nam ona zarazem odwiecznej, w czasach przeddziejowych jeszcze poczętej i do dziś dnia trwającej waśni plemiennej między germanizmem a słowiańszczyzną? Wiemy już, że w tym blizkim i bezpośrednim stosunku do życia i żywej tradycyi tkwi głównie czysto-epicki charakter powieści Sienkiewicza, nadający im takie wyjątkowe znaczenie artystyczne wśród ogółu współczesnego powieściopisarstwa historycznego.

Owóż pod tym względem «Krzyżacy» przewyższają jeszcze poprzednie dzieła swego twórcy. Niema w nich może tak potężnego rozmachu heroiczno-epickiego, jaki podziwiano słusznie w wielu ustępach «Trylogii», ale jest zupełniejszy, bardziej artystyczny typ prawdziwej epiki, która, jak wszelka prawdziwa poezya, tylko z wrażeń życiowych może wykwitnąć, nigdy z badań i ślęczeń nad zbutwiałymi pomnikami przebrzmiałej przeszłości dziejowej.

Nie chcę przez to powiedzieć, żeby autor «Krzyżaków» nie posługiwał się w swej pracy twórczej źródłami historycznemi. Byłoby to twierdzenie bezpodstawne i sprzeczne z prawdą. Powołam się tylko na to, co wyżej już napomknąłem o stosunku pomysłu poetyckiego do środków jego realizacyi technicznej. Chodzi o to, aby źródłem tego pomysłu było samorodne natchnienie twórcze, wykonanie zaś dzieła jest nietylko rzeczą talentu, lecz także umiejętności i pracy. Dzieło rzeźby lub budownictwa dla wykonania swego wymaga licznych środków materyalnych i znacznego nakładu umiejętnej pracy fizycznej, a niemniej przeto może być płodem najszczerszych natchnień artystycznych. Dla powieściopisarza historycznego jednym z głównych środków pracy wykonawczej jest zbadanie i zużytkowanie umiejętne źródeł dziejowych, ale powinny one prawdziwie artystycznie przezeń być zużytkowane, jak marmur przez rzeźbiarza i farby przez malarza, t. j.

powinny być owładnięte całkowicie przez natchnienie twórcze, jako materyał, służący do odpowiedniego ukształtowania i zabarwienia poczętych samorodnie w fantazyi autora kreacyi poetyckich.

W ten sposób zużytkowuje Sienkiewicz materyał dziejowy we wszystkich swych powieściach historycznych, a osobliwie w «Krzyżakach». Fantazya jego potężna i nawskróś samodzielna przyswaja sobie tak zupełnie motywy, z dziejów zaczerpnięte, przetwarza je tak doskonale na czysto poetyckie kreacye, iż zdają się one być całkiem samorodnymi jej tworami, z realnych wrażeń życiowych bezpośrednio ukształtowanymi. Nie tylko postaci fikcyjne, ale także postaci historyczne, występujące w «Krzyżakach», w swej wyrazistości plastycznej i niezrównanej prawdzie szczeroludzkiej są jakby wprost z życia realnego wyrwane, a całe tło obyczajowe epoki w swej typowości i charakterystycznem zabarwieniu zdaje się być dziełem jakiejś cudownej intuicyi twórczej, która nie potrzebuje wcale posługiwać się wskazówkami, przez źródła dziejowe dostarczanemi. Wrażenie to w znacznej części przypisać należy złudzeniu, wywołanemu przez wielki artyzm autora, ale w pewnej mierze pochodzi ono stąd, że istotnie intuicya bardzo doniosłą w twórczości Sienkiewicza odgrywa rolę, a żywa tradycya narodowa, kto wie czy nie więcej dostarczyła mu rysów do jego niezrównanych kreacyi, aniżeli źródła dziejowe i studya, na nich oparte.

Z żywiołów tradycyi ukształtowane są przeważnie naczelne postaci historycznej epoki, a osobliwie otoczone taką głęboką czcią w pamięci całego narodu i tak żywo jej zawsze przytomne postaci Jadwigi i Jagiełły. Trzymane one są w «Krzyżakach» zdala od właściwej akcyi powieściowej, ukazują się rzadko (Jadwiga raz tylko, i to p ze-lotnie), a zawsze w ważnych lub podniosłych chwil ch, wśród bardzo uroczystego nastroju. Dzięki temu, cho aż przedstawione nader prawdziwie, niekiedy nawet real y-cznie, zdają się jaśnieć jakimś idealnym blaskiem, j im

tradycya ludów opromienia zawsze wielkie postaci przeszłości.

Zjawienie się Jadwigi, otoczonej nadziemskim urokiem doskonałej cnoty i świętości, to jeden z najpodnioślejszych ustępów powieści, przeniknięty nawskroś duchem wiary i tradycyi. Zjawia się ona na chwilę tylko podczas uroczystego nabożeństwa w kościele Najświętszej Maryi Panny, a rozjaśnia swą postacią całą dalszą osnowę powieściową, przez którą ciągnie się, jakby smug świetlisty wśród mroków nienawiści i żądzy mściwej, uczucie czci i miłości dla pamięci uwielbianej, przedwcześnie zgasłej królowej. Taka Jadwiga, to nie postać, krytycznie wydobyta z archiwum przeszłości, oczyszczona przez sztukę z pyłu i pleśni źródeł dziejowych, to żywy kwiat z wieńca dawnej tradycyi, najpiękniejszy kwiat wiekowych jej wspomnień.

A z jakim nieporównanym artyzmem, z jaką sobie tylko właściwą prostotą uprzytamnia nam Sienkiewicz urok niebiańskiej postaci! Żadnych opisów, kilka tylko w trzech wierszach zawartych rysów znamiennych («liliowa twarz, niebieskie źrenice, rysy anielskie, pełne spokoju, dobroci, miłosierdzia») — żadnych uniesień lirycznych, tylko szczupła wiązanka faktów z życia królowej i zwięzły opis wrażenia, jakie na Zbyszka z Bogdańca czyni nagłe jej pojawienie się w kościele. Dusza młodego rycerzyka w porywie swego naiwnego uwielbienia jest jakby streszczoną duszą całego ludu, wielbiącego od wieków uosobiony w postaci Jadwigi ideał miłości i poświęcenia.

Jakże charakterystycznie odbija od tej idealnej, nieomal nadziemskiej postaci bardzo realna, bardzo ziemska, nieco szorstka i prostacka, ale tak ujmująca w swej serdecznej dobroci i pełna takiej godności monarszej postać króla Władysława Jagiełły! Jadwiga raz tylko, na chwilę się pojawia, Jagiełło ukazuje się kilkakrotnie, ale zawsze na bardzo krótko i zawsze po kilka słów zaledwie przemawia. I jego osobistość tedy uprzytomniona jest w nader

zwięzłej charakterystyce, ale jak żywej i dosadnej! Cała przez pół barbarzyńska, pierwotna i surowa, a tak głęboka jednak natura świeżo nawróconego księcia litewskiego z dziwną wyrazistością zarysowuje się w wyobraźni czytelnika.

Jak żywo maluje Sienkiewicz szczerą i serdeczną religijność Jagiełły, przenikniętego uniesieniem, zachwytem, rozkoszą i przestrachem przy słuchaniu mszy świętej, albo niepohamowaną jego gwałtowność, gdy wybucha gniewem, dowiedziawszy się o lekkomyślnym napadzie Zbyszka na Lichtensteina, lub wreszcie jego miękką dobrotliwość i uczuciowość wrażliwą na niedolę ludzką wobec Danusi, błagającej o łaskę dla Zbyszka, i przed bitwą grunwaldzką, gdy myśli o potokach krwi chrześcijańskiej, mających niebawem popłynąć!

Z przedziwną plastyką przedstawiona została zewnętrzna postać króla, jego ruchy, gra fizyognomii, wyraz oczu i dźwięk głosu.

Tak np., gdy Lichtenstein wyraża złośliwą wątpliwość o chrześcijańskich obyczajach Polaków. — «Co to! odezwał się grubym głosem Jagiełło. — Nie chrześcijański ja król? co?» A nieco dalej wśród gwaru, wywołanego wiadomością o szalonym napadzie Zbyszka na posła: «Czemuś ty go nie ubił? zagrzmiał król», poczem znów «zerwawszy się z zaiskrzonemi oczyma, począł wołać zdyszanym od gniewu głosem, podobnym do turkotu, jaki wydaje wóz toczący się po kamieniach: Uciąć mu szyję! Uciąć mu szyję!»

Jak tu, w tych i tym podobnych drobnych szczegółach, dosadnych rysach, urywkowych wyrazach, uprzytamnia się nam żywo postać owego króla, świeżo nawróconego barbarzyńcy, postać, tak znacząca w naszych dziejach, swojska od dzieciństwa każdemu Polakowi, obznajmionemu z pierwiastkami historyi narodowej. Poeta kształtuje ją z nielicznych rysów, rozproszonych w świadomości dziejowej całego narodu i stawia ją nam przed oczyma

w całej szczerej jej prostocie i wyrazistej typowej prawdzie. Czy nie na tem polega istotne natchnienie epickie w jego przeciwieństwie do kunsztownej i uczonej techniki nowożytnego powieściopisarstwa historycznego?

Tak samo w epickim stylu przeważnie trzymane są i inne, nieliczne zresztą bardzo i epizodycznie tylko zaznaczone postaci dziejowe powieści. Oto np. sędziwy Jaśko z Tęczyna, ukazany w «Krzyżakach» nie jako typ męża stanu i możnowładcy małopolskiego, lecz jako typowa czysto epicka postać pełnego powagi majestatycznej starca, który doświadczeniem, mądrością i radą dojrzałą panuje nad umysłami tłumów i cześć ich powszechną sobie zjednywa. Są wprawdzie w powieści Sienkiewicza postaci w bardziej historycznem ukazane oświetleniu, jak Zyndram z Maszkowa, Janusz książę Mazowiecki, mistrz krzyżacki Konrad Jungingen, ale i w tych występuje zawsze na plan pierwszy jakiś typowy, zasadniczy rys ogólnoludzki, np. bystry, przezorny rozum Zyndrama lub tragiczna melancholia Wielkiego Mistrza, który, mając władzę w ręku, sam czysty na duszy i pragnący dobra, widzi potworne zło i blizką zgubę Zakonu, a nie ma dość siły, aby przywieść go do upamiętania i powstrzymać na drodze upadku. Jest to odwieczna tragedya dobrej, ale bezsilnej woli ludzkiej, rozbijającej się o fatalną potęgę zła lub przez nią nawet owładniętej.

Oprócz wyżej wymienionych są jeszcze w «Krzyżakach» postaci historyczne, zaznaczone tylko lub wspomniane okolicznościowo bądź w opowiadaniu, bądź w dyalogu, jak np. grono rycerzy i panów małopolskich z Zawiszą Czarnym na czele, kilku książąt mazowieckich, kilku sławnych wojowników ówczesnych, znamienity Witold litewski, straszliwy zdobywca mongolski Tymur i inne osobistości współczesne, zarysowujące się na dalszych planach epoki dziejowej. Są wreszcie niektóre postaci, jak np. Anna Danuta Gedyminówna, żona Janusza Mazowieckiego, z imienia tylko historyczne, a z charakterystyki czysto epickie, t. j. ukształ-

towane samorodnie w wyobraźni poety, jako typy życia i obyczajów danej epoki.

Wogóle różnorodne stosunki życiowe i obyczajowe daleko szerzej i wszechstronniej w «Krzyżakach» zostały przedstawione, aniżeli w dawniejszych «powieściach historycznych» Sienkiewicza, w których działania wojenne i dążenia polityczne większe posiadały znaczenie. W «Krzyżakach» polityki nie spotykamy prawie wcale, bo przecież nic z nią niema wspólnego ów żywiołowy, plemienny antagonizm krzyżacko-polski, stanowiący zasadniczy wątek osnowy powieściowej i tylko związane z nim niektóre szczegóły, jak układy w Raciążku, poselstwo do Malborga, wkraczają poniekąd w dziedzinę polityczną, jako uboczne odnogi głównej akcyi. I wojny w tej rycerskiej powieści stosunkowo niewiele (w stosunku mianowicie do «Trylogii»); zapełnia ona całkowicie tylko grunwaldzki epilog powieści, dość luźno połączony z całą jej osnową, a przedtem raz tylko ukazana jest bezpośrednio w działaniu w wybornym opisie potyczki Żmudzinów z Krzyżakami; pozatem słyszymy o niej tylko ze wspomnień (jak o bitwie płowieckiej), lub z opowiadań i rozmów (jak o walkach pod Wilnem, o wyprawie Witolda przeciw Tatarom).

A jednâk życie rycerskie napełnia całą powieść i duch wojowniczy ją przenika, ale występuje w niej nie jako czynnik polityczny i dziejowy, wytworzony przez warunki bytu państwowego, lecz jako żywioł bohaterski, jako objaw energii żywotnej młodzieńczego, stojącego zaledwie na progu cywilizacyi społeczeństwa. Stąd wynika zasadniczy heroiczno-epicki rys, ciągnący się wzdłuż całej osnowy powieści i tak dosadnio uwydatniony w charakterystyce głównych jej postaci.

IV.

Dotąd rozważaliśmy tylko zarysowane szkicowo fig y historycznego tła powieści, obecnie zwróćmy się do cz; o

epickich jej postaci, rozwiniętych w całej pełni, jako poetyckie upostaciowanie jej zasadniczej ogólno-ludzkiej treści życiowej.

Jak w doskonałych tworach sztuk plastycznych, malarstwa i rzeźby, pod odzieżą i strojem pewnej epoki zarysowują się zawsze żywe, realne kształty ciała ludzkiego, podobnie w wyborowych kreacyach poetyckich żywa, realna, wiekuiście prawdziwa natura ludzka daje się zawsze odczuć pod zewnętrzną szatą zwyczajów, obyczajów i wogóle stosunków życiowych określonej chwili dziejowej. Takie znaczenie posiadają wszystkie prawie kreacye sienkiewiczowskie, między któremi naczelne postaci «Krzyżaków» należą do najgłębiej pomyślanych i najpotężniej uplastycznionych.

Na czem polega zasadniczy ich charakter? Na niezmiernie wiernem i typowem odtworzeniu w nich prawdziwego człowieczeństwa, w jego bardzo pierwotnych i bardzo bezpośrednich objawach. Jest to znamienny rys epiki bohaterskiej, przedstawiającej nam człowieka w bogatej pełni jego czysto ludzkiego bytu i w ścisłej łączności z przyrodzonem jego środowiskiem, od którego nie oddzielił się jeszcze przez cały szereg urządzeń i instytucyi cywilizacyjnych. W epoce wyższej kultury w bezpośredniej łączności z przyrodą pozostają tylko niższe warstwy społeczne, tak zwane warstwy ludowe, nie biorące udziału w szerszych dążeniach życia współczesnego. Inaczej za czasów bohatersko-epicznych, w dobie poczynającej się cywilizacyi: wtedy człowiek pierwotny, człowiek natury może rozwijać jak najrozleglejszą działalność, może żyć pełnem życiem swej epoki.

Sienkiewicz posiada przedziwny, wyjątkowy w lite-
.urze nowożytnej dar odtwarzania takich ludzi. Podczas
y u ogółu naszych powieściopisarzy czy epików history-
ıych postaci bohaterskie przeszłości są to bądź ukostyu-
wane manekiny (co najczęściej się zdarza), bądź ludzie
'siejsi, przybrani w strój starodawny, u Sienkiewicza

żyją one jak najszerszem i najprawdziwszem życiem, a przytem tak są różne od otaczających nas, współczesnych nam postaci ludzkich. Ostatecznie nie możemy ręczyć, czy ludzie wieku XVII-go lub XV-go zupełnie byli podobni do sienkiewiczowskich Skrzetuskich, Kmiciców i Zbyszków, ale że ci zupełnie są niepodobni do ludzi naszego wieku, że inaczej od nich myślą i czują, inaczej mówią, działają i poruszają się, to nie ulega żadnej wątpliwości. A to jest wszystko, czego domagać się możemy od poetyckiego obrazu przeszłości. Chodzi o to, aby miał on w sobie życie prawdziwe i aby był logiczny w układzie wszystkich swych szczegółów, we wzajemnem ustosunkowaniu swych zarysów i barw, swych cieniów i świateł. Przeciwko temu zasadniczemu warunkowi grzeszy każdy obraz poetycki, w którym pomieszane zostały dowolnie rysy różnych epok i różnych stanów kultury. Nie chodzi tu o fałsz historyczny (historya nic tu nie ma do powiedzenia), lecz o fałsz życiowy. Taki obraz jest sprzeczny w sobie, nielogiczny, a zatem pozbawiony życia i prawdy.

Sienkiewicz niezrównanym jest mistrzem w chwytaniu wewnętrznej logiki czyli, co na jedno wychodzi, wewnętrznej prawdy życia, to też, skoro kreśli obraz jakiejś epoki przeszłości, wszystkie jego rysy zgodne będą z sobą i wytworzą jednolity, konsekwentnie rozwinięty całokształt życiowy. Stąd wynika obok prawdy poetyckiej i prawda historyczna, bo dwie prawdy nie mogą być z sobą sprzeczne, druga z nich może być podziwiana przez znawców historyi, ale tylko pierwsza winna być brana pod uwagę w ocenie danego utworu, jako dzieła sztuki.

Prawda poetycka «Krzyżaków» polega na wspaniałem i przedziwnie konsekwentnem odtworzeniu w tej powieści rysów heroicznej siły i dzielności. Niebrak i w dawniejszych utworach naszego epika, występują może tam z większą potęgą i w szerszym zakresie, nie w tak samorodnej i pierwotnej postaci, jak w ostatn powieści. Bohaterowie «Trylogii» przy całym swym he

cznym rozmachu przeniknięci są więcej wpływem wyższej kultury, wzrośli w atmosferze ściślej określonych stosunków politycznych i społecznych, — bohaterowie «Krzyżaków» bliżsi są natury, bardziej naiwni i bezpośredni, a zatem bardziej epiccy. Wprawdzie i oni nie są ludźmi pierwotnymi, mitycznymi, jak Achillesy, Rustemy i Zygfrydy; pozytywne warunki dziejowe nie pozostały bez wpływu na nich, ale warunki te bardzo są nieliczne i bardzo proste, a główny z nich: rycerskość zachodnia ma charakter raczej bohaterski, aniżeli polityczny, a zatem jest żywiołem czysto epickim, zgodnym z objawami samorodnej siły i dzielności sienkiewiczowskich wojaków. O ile zaś obyczajowość rycerska przybiera charakter konwencyonalny w różnych przepisach i formułkach etykiety towarzyskiej lub wojennej, jakże odbija ona od naiwnej prostoty roztoczonego w powieści obrazu życia, jak przez kontrast z nim uwydatnia dosadnie samorodne pierwotne jego formy bytu w ich stosunku do zwyczajów obcych, będących wynikiem bez porównania bardziej wyrobionej i wyrafinowanej kultury!

Przeciwieństwo tych obcych i swojskich żywiołów występuje przedewszystkiem w charakterystyce głównego bohatera powieści — Zbyszka z Bogdańca. Poznajemy go naprzód, jako dzielnego i układnego «rycerzyka» o silnej dłoni i czułem sercu. Nieustraszony w boju, wrażliwy jest niezmiernie na uroki i powaby niewieście. Skoro tylko ujrzał w gospodzie tynieckiej wdzięczną, choć przez pół dziecięcą jeszcze Danusię, zapłonął nagłą ku niej miłością i obyczajem rycerskim służbę jej wierną ślubuje.

W zewnętrznej, obrzędowej stronie owych ślubów nie-
brak sztucznej egzaltacyi, do której młodość po wszystkie
zasy okazuje się pochopną, skoro wyobraźnia jej olśnioną tak
ardzo zostanie blaskiem jakiejś niezwykłej i jaskrawej nowo-
ści, ale istotna ich pobudka wynika ze źródeł czysto rodzi-
ıych: z zaciekłej względem wroga plemiennego nienawiści
z żądzy odwetu za niezliczone, przez cały naród doznane

krzywdy. Uczucia te stanowią, jak wiemy, główną sprężynę akcyi powieściowej i główny rys rozwijającego się w niej obrazu życia, to też tam najwydatniej występują, gdzie energia czynów i dążeń życiowych największe osiąga natężenie: w młodzieńczej, heroicznej indywidualności, skupiającej w sobie całą siłę i dzielność młodzieńczego, rozpoczynającego zaledwie swój zawód dziejowy, społeczeństwa.

W tem znaczeniu Zbyszko, jako rycerz nieszczęsnej Danusi, jako niezwyciężony mściciel okropnych krzywd, spadających na nią i na całą jej rodzinę, jest główną postacią powieści i postacią nawskróś epicką. Owiewa go tchnienie świeżej, samorodnej poezyi, przenikającej poranną porę ludów, które mają przed sobą długi dzień sławy i wielkości, ożywia go duch bohaterski, wybuchający nadmiarem energii żywotnej, przez którą młode owe ludy, zwalczając potężny nacisk wrogich żywiołów, stwierdzają prawo swe do bytu i rozwoju. Wszystkie czyny Zbyszka, wszystkie jego walki i zwycięstwa, począwszy od szalonego napadu na komtura Lichtensteina, aż do udziału w bitwie grunwaldzkiej, są objawem tego rodzimego, słowiańsko-polskiego heroizmu. Rycerskość zachodnio europejska przenika go i uszlachetnia swym wpływem, o ile jest objawem wyższych, duchowych dążeń chrześcijaństwa, ale wydaje się czemś zupełnie mu obcem i sztucznie doń przyczepionem we wszystkich swych formach i przepisach etykialnych, tak jaskrawo, tak komicznie nieraz odbijających od prostej, naiwnej natury młodego wojaka polskiego.

Jaskrawiej jeszcze występuje to przeciwieństwo między szczerą swojską prostotą a sztuczną na obcą modłę egzaltacyą w uczuciach miłosnych Zbyszka. Jako rycerz Danusi, przestrzega on zawsze przepisów sentymentalno-romansowej etykiety rycerskiej. Nawet osadzony w w[illegible]zieniu, pod groźbą rychłej śmierci, nie zapomina wyra[illegible] obowiązkowego podziwu nad nadzwyczajną urodą «sw[illegible] paniej!». Ale patrzmy, jak za chwilę potem, wzruszo[illegible] piosnką Danusi, porwany siłą prawdziwego uczucia, za[illegible]

mina o wszelkiej etykiecie romansowej i, chwyciwszy za ręce ukochaną dziewczynę, chodzi z nią po izbie, powtarzając w uniesieniu: «Niechby mię Bóg wyratował, niechbyś dorosła — i niechby rodzice pozwolili — toby ja cię brał, dziewczyno!... Hej!»... A żal w nim powstawał coraz większy, który, płynąc z głębi polnej natury słowiańskiej, zmienił się w tej prostej duszy nieomal w pieśń polną:

«Toby ja cię brał, dziewczyno!
Toby ja cię brał!»...

Ta rodząca się wprost z podnieconego uczucia «pieśń polna», swojska pieśń ludowa jakże żywo uprzytamnia nam istotną naturę Zbyszkowej miłości, tak świeżej i bezpośredniej we wszystkich swych objawach, dalekiej od wszelkiej egzaltacyi romansowej i wyrafinowanego sentymentalizmu! A owa urocza Danusia, owa Zbyszkowa «pani», której młody wojak rycerską swą służbę ślubował, czyż podobna jest w czemkolwiek do bohaterek sentymentalnych romansów rycerskich? Dzieweczka znacznego rodu, córka srogiego wojownika i pogromcy Krzyżaków, jest ona tak blizką sfery czysto ludowej, jak blizkiem jej jest całe życie ówczesne, niezróżniczkowane jeszcze przez wpływ obcej kultury, rozwijające się tak samorodnie w bezpośrednim związku z przyrodą i w całej pierwotnej swej jednolitości plemiennej; poetyczną jest Danusia niezmiernie, jest to jedna z najpoetyczniejszych postaci Sienkiewicza, nakreślona w rysach delikatnych, jak tchnienie wiosny, idealnych, jak marzenie, a jednak jak prawdziwych i charakterystycznych! Czyż owa wdzięczna dzieweczka w wianuszku rucianym i z luteńką w ręku, tak powabna i miła na pozór w swej naiwności dziecięcej, a następnie w swem szczerem, serdecznem uczuciu dziewiczem — czyż nie jest żywą, realną postacią, doskonale przystosowaną do roztoczonego w powieści obrazu życia? — A czy nieszczęsna, tragiczna jej dola nie jest typowym przykładem doli tys[illegible]cy, gnębionych przez przewrotność i złośliwość potężnego

wroga? A jednak przy całej swej charakterystycznej i typowej prawdzie urocza córa Juranda jest postacią nieomal nieziemską: ze swą «luteńką» i piosenką, które stanowią niby jej atrybut stały i motyw przewodni, wydaje się ona, jakby wcielonym duchem poezyi ludowej z całym jej wdziękiem naiwnym, z jej szczerą prostotą i rzewnością niewysłowioną. W postaci Zbyszka zawiera się wrząca nadmiarem młodzieńczej, męskiej siły poezya heroicznego czynu, postać Danusi otoczona jest poetyckim czarem tęsknych marzeń i pragnień, wykwitających w pieśni ludowej z nadmiaru uczuć dziewiczych.

> Gdybym ci ja miała
> Skrzydłeczka, jak gąska,
> Poleciałaby ja
> Za Jaśkiem do Śląska!

Oto Danusin «motyw przewodni», tak charakterystyczny i zasadniczy motyw uczuciowego nastroju naszej liryki ludowej.

W trzeciej głównej postaci powieści, w postaci Jagienki ze Zgorzelic, daje nam autor poezyę serca niewieściego w całej żywej, realnej jego prawdzie. Danusia — to marzenie, Jagienka — to rzeczywistość. Danusia cudna jest, jakby «jakowaś figurka z kościoła lub z jasełeczek», a pełna smutku, jak królewna z bajki, strzeżona przez smoka. Jagienka piękna jest pięknością świeżego młodego życia w pełnym jego rozkwicie, promienieje w blaskach serdecznego uczucia, niby poranna zorza młodości, a wśród zawiei i słot życiowych roztacza dokoła siebie słoneczne ciepło serca niewieściego.

W jak dosadnych rysach uwydatnia Sienkiewicz naiwną prostotę, powiedzmy nawet, prostactwo rodzime w[illegible]wnętrznej postaci, obyczajach i mowach pięknej Zychówn[illegible]! Oto pierwsze jej spotkanie ze Zbyszkiem i z Maćk[illegible] w lesie podczas polowania na dziki: «Na chybkim sro[illegible]czu sadziła ku nim, siedząc po męsku, dziewczyna z ku[illegible]

w ręku i oszczepem na plecach. W rozpuszczone od pędu włosy powszczepiały jej się chmielowe szyszki; twarz miała rumianą, jak zorza, na piersiach rozchełstaną koszulinę, a na koszuli serdak wełną do góry». Z jakim przedziwnym realizmem ukazana tu została ta dziewoja wiejska, to prawdziwe dziecię natury, tchnące taką świeżą, samorodną jej energią! W podobnym charakterze zjawia się nam Jagienka, gdy wśród nocnej zasadzki przychodzi z pomocą Zbyszkowi, pasującemu się z niedźwiedziem, albo gdy wyprawia się z nim na bobry i, ustrzeliwszy jednego z nich, wnet wpław się za nim rzuca i wyciąga go z wody. Te i inne postępki Jagienki dają nam ją poznać zawsze, jako śmiałą i silną dziewczynę, która czuje się w swoim żywiole wśród otaczającej ją dzikiej przyrody i z iście męską odwagą stawia czoło wszelkim jej niebezpieczeństwom.

A jednak posiada ona typowo niewieścią naturę wrażliwą, uczuciową o mnóstwie delikatnych odcieni. Miłość jej dla Zbyszka wynika z podziwu dla jego prawdziwie męskiej urody i siły. Wobec niego harda dziewczyna okazuje się zawsze kochającą i uległą kobietą, która w uczuciu swem, daleka od wszelkiego samolubstwa, pragnie tylko szczęścia ukochanego i gotowa najcięższe ponieść dlań ofiary. Jakkolwiek w chwili wyjazdu Zbyszka na dwór mazowiecki stracić musiała wszelką nadzieję na pozyskanie jego wzajemności, miłość jej ani na chwilę nie zostaje zachwiana i okazuje się w gorliwej a niewyczerpanej serdeczności, jaką wciąż otacza straconego już dla niej człowieka. I nie tylko względem ukochanego, ale także względem wszystkich ludzi, blizkich jej i potrzebujących jej pomocy, Jagienka zawsze jest kochającą, skłonną do poświęceń kobietą. Usposobienie to jej najdobitniej występuje w stosunku do nieszczęsnego męczennika Juranda w chwili, gdy ślepy, niemy i okaleczony okropnie powraca z niewoli u Krzyżaków i umiera, otoczony najtroskliwszą, serdeczną i pełną delikatności opieką Jagienki.

A w tych wszystkich objawach jej uczucia nie ma ani cienia sztucznego sentymentalizmu i tkliwego rozczulenia. Wynikają one wprost z samorodnych, można powiedzieć, żywiołowych poruszeń serca niewieściego, mają w sobie jakąś szczególną świeżość prostej, bezpośredniej natury niewieściej. Jagienka przemawia zawsze z wielką prostotą, niekiedy nawet w sposób prostacki, gdy np. wyśmiewa swych niefortunnych zalotników, Wilka i Cztana, lub gdy z naiwną niezręcznością usiłuje ukryć przed Zbyszkiem niewzajemną swą miłość. A jednak jakie w tej prostej, naiwnej dziewczynie poczucie godności, jaki takt szlachetny w jej postępowaniu! W jak naturalny sposób owa rubaszna dziewoja wiejska, którą widzieliśmy najprzód w juchtowych butach, rozchełstanej na piersiach koszulinie i obróconym wełną do góry serdaku, gdy się znajdzie w odpowiedniem otoczeniu na dworze książęcym, staje się naraz wytworną panną szlachetnego rodu, wzbudzającą zachwyty egzaltowanych rycerzy! Sienkiewicz posiada przedziwny dar odtwarzania z jednaką prawdą najbardziej pierwotnych i najbardziej wyrafinowanych objawów natury ludzkiej. Jest to może główny rys jego geniuszu epickiego. A nigdzie u Sienkiewicza objawy te nie wystąpiły w większej prawdziwości i pełni, jak w charakterystyce Jagienki, i nigdzie nie wytworzyły w doskonałem organicznem swem zespoleniu postaci, mającej więcej życia, poezyi i dosadnego, jędrnego realizmu. A jaka to typowo epicka kreacya! Bo czyż nie jest to najistotniejsze zadanie epiki ukazać naturę ludzką w jej, że tak powiem, źródłowej i potencyalnej treści, t. j. wykwitającą bezpośrednio z łona przyrody i zawierającą w sobie główne zarodki późniejszego rozwoju kulturalnego? Owóż czy Jagienka nie jest istnem dzieckiem przyrody, kobietą nieomal pierwotną, a zarazem czyż nie posiada w sobie zasadniczych rysów, określających cywilizacyjne i społeczne znaczenie prawdziwej kobiecości?

I inne postaci «Krzyżaków» nie ustępują jej pod wz-

dem tej szerokiej, epickiej typowości. W Zbyszku mamy skupienie pierwotnej, żywiołowej dzielności plemiennej z objawami rycerskiej kultury zachodniej, która na gruncie narodowo-polskim tak odrębny i swoisty miała przybrać charakter.

Danusia owiana jest idącem od rodzinnych pól słowiańskich świeżem tchnieniem poezyi ludowej, ale jest w niej też jakaś eteryczna poezya natury niewieściej w najwyższem jej wydelikaceniu pod wpływem bardzo wyrafinowanej kultury. Podobna ona do królewny z bajki ludowej, ale czemże są takie kreacye fantazyi ludu, jeśli nie upostaciowaniem jego marzeń o jakimś idealnym stanie kultury, nieskończenie wzniesionym ponad otaczającą go rzeczywistość życiową?

We wzajemnym stosunku tych trzech postaci: Zbyszka, Danusi i Jagienki, daje się dostrzedz wydatny rys symboliczny, wynikający bez świadomego może zamiaru autora, z szerokiej, idealnej typowości jego kreacyi. Zbyszko, uosobienie poetyckie czynnej, męskiej energii życia, postawiony jest pomiędzy dwiema postaciami niewieściemi, uosabiającemi niejako energię uczuciową wieczno-kobiecego (jakby powiedział Goethe) pierwiastku życiowego. Przytem jedna z tych postaci wyobraża kobiecość w jej znaczeniu realnem i konkretnem, druga — w idealnym jej uroku. Tamta jest podporą i dźwignią męskiego życia, wśród otaczającej go rzeczywistości, ta natchnieniem i pobudką najwznioślejszych jego dążeń, wznoszących się ku dziedzinie ideału. To też młody wojak z Bogdańca przez miłość dla Danusi stanie się nieustraszonym rycerzem bez trwogi i zarzutu, obrońcą i mścicielem uciśnionej przez przemoc słabości, czyli wykonawcą najszlachetniejszego zadania, jakie siła męska ma do spełnienia tu na ziemi, a w miłości dla Jagienki znajdzie tę miarę szczęścia ziemskiego, jaka jedynie za sprawą wiernego niezłomnie serca niewieściego może stać się udziałem mężczyzny.

Szczęście idealne, którego pożądamy, ucieka przed

nami, marzenia nasze w puch się rozwiewają, szczęście rzeczywiste przybywa z tej strony, z której najmniej było oczekiwane i wygląda inaczej zupełnie, jak w naszych marzeniach. Oto jest doświadczenie, które przebył bohater Sienkiewicza i w którem zawiera się rozwiązanie jego zawikłań życiowych. Proste jest ono bardzo, może wydać się zbyt prostem w stosunku do zawiłych warunków bytu ogólno-ludzkiego. Ale pamiętać należy, że mamy tu do czynienia z nader pierwotnymi, a zatem pełnymi prostoty jego objawami. Jest to znamienny rys prawdziwej epiki — stanowi on szczególny urok epickich powieści Sienkiewicza i główną może przyczynę nadzwyczajnego ich powodzenia w całym świecie ucywilizowanym naszych czasów, zmęczonym i wyczerpanym do najwyższego stopnia przez niesłychaną zawiłość stosunków, otaczających go obecnie w życiu, w literaturze i w sztuce.

V.

Żywioł epicki w bardzo prawdziwej i bardzo typowej swej postaci napełnia głównie osnowę sienkiewiczowskich «Krzyżaków»; wszelako zawierają się w niej i inne żywioły poetyckie. Przedewszystkiem liryzm, bądź czysto uczuciowy, bądź zabarwiony mniej lub więcej refleksyjnie.

Jako wyraz nastroju uczuciowego, znajduje się on w każdej prawdziwej epice, najbardziej nawet samorodnej, naiwnej i przedmiotowej. Skądże wynikają jej natchnienia, jeśli nie z uczuć czci i podziwu dla wielkich bohaterów przeszłości, dla ich czynów wiekopomnych i poświęceń heroicznych? I oto jest żywioł liryczny i podmiotowy, towarzyszący nieodzownie wszelkiej twórczości epicl ej. Tylko oczywiście inaczej zupełnie objawiał się on u a-iwnego śpiewaka ludowego, jak u świadomego swych a-dań twórczych powieściopisarza-artysty. Ten ostatni zc je sobie sprawę ze swych uczuć względem przedmiotu i y-

raża je w określony sposób, tamten oddaje je bezwiednie w uroczystym tonie i nastroju swej pieśni. Przytem ów nowożytny opowiadacz chwały przodków wysławia ją nie tylko w pojedyńczych bohaterach (jak to czyni epik naiwny), lecz raczej w całym ogóle bohaterskiego życia przeszłości, które uczuciem swem ogarnia i myślą swą przenika. Stąd, będący źródłem natchnienia epickiego, nastrój liryczny musi mieć u niego ogólniejszy, szerszy zakres, ton bardziej osobisty i musi zawierać różne refleksye nad przedstawionemi w opowieści zjawiskami i stosunkami życia.

Wiadomo, że te pierwiastki nieodzownymi są czynnikami nowożytnego powieściopisarstwa i często pochłaniają zupełnie epicką jego osnowę. Nie brak ich też w «Krzyżakach», ale z jaką miarą tu użyte, w jakiem doskonałem ustosunkowaniu do przedmiotowej strony powieści, bez ujmy dla epickiego jej charakteru! Tu i owdzie tylko rzuca autor jakąś uwagę o stosunkach krajowych, wplatając ją naturalnie w wątek powieściowy i utrzymując ją zawsze w zasadniczym tonie jego stylu.

Tak np., gdy opowiada o powodzeniu rodu Zbyszka z Bogdańca, dodaje następną uwagę: «Widziano w tem jakąś łaskę Bożą nad rodem Gradów... I podziw był wielki, ale, że towarzyszyło mu ogólne instynktowne poczucie, że cały naród idzie także niepowstrzymanym pędem do jakiegoś niezmiernego dorobku i że z woli Bożej taki właśnie ma być porządek rzeczy, więc nie było w tem podziwie złej zawiści. Owszem chełpiła się okolica i była dumna z tych rycerzy z Bogdańca»...

Mamy tu w kilku dosadnych słowach wyrażony pogląd autora na rozkwit dziejowy Polski XV-go wieku, a jak naturalnie wynika on z toku opowieści, jak ściśle z ,czony z charakterystyką głównych jej postaci! W pod bnym tonie trzymane są też zwięzłe uwagi o świetnej k lturze krajów małopolskich, ugruntowanej przez «króla K ızimierzową gospodarkę», o sytuacyi politycznej państwa

Jagiełłowego, o groźnej, a jednak zachwianej w swych podstawach, potędze Zakonu krzyżackiego.

Jak dłoń jego nigdy nie zadrży od nadmiaru wzruszenia przy kreśleniu pełnych grozy i mocy obrazów zbrodni potwornych, czynów wzniosłych i cierpień okropnych, jak pewnymi, wyrazistymi zawsze kreśli je rysami! Oto jest prawdziwa przedmiotowość epicka! Daleka ona od owej, głoszonej przez doktrynerów pseudoklasycyzmu, obojętności na treść przedmiotu, owszem wynika z głębokiego odczucia tej treści i z potężnego nią owładnięcia przez moc twórczego natchnienia. Jest to ogólne prawo życia. We wszystkich jego dziedzinach ci tylko dokonają rzeczy wielkich, którzy czują głęboko, pojmują jasno, a silną wolą nad uczuciami swemi i pojęciami zapanują.

W «Krzyżakach» było to zadanie tem trudniejsze, ile, że przedstawione tu straszliwe krzywdy dziejowe, choć odległe od nas w czasie, tak nam są blizkie w swych następstwach i analogiach współczesnych. A jednak nigdy nie wywołują one u Sienkiewicza wybuchów liryzmu, ani tem mniej gromów krasomówstwa, uwydatnione są zawsze w przedmiotowo zarysowanych stosunkach i sytuacyach, w bohaterskich czynach, w kolizyach dramatycznych, wznoszących się często do najwyższego tragizmu.

Wspomniałem tu nowy żywioł powieści Sienkiewicza: występujący nieodzownie we wszystkich prawie powieściach nowożytnych, jako wynik ścierania się uczuć i dążności, żywioł dramatyczny. Wszelako zdawałoby się, że odtworzona w «Krzyżakach» sfera tak prostych, tak nawskróś epickich (jak to wyżej zaznaczyliśmy) stosunków życiowych i odpowiadających im zjawisk psychicznych powinnaby nie zawierać w sobie wcale dramatycznych starć i zawikłań.

Ale pamiętać należy, że wśród tych zjawisk i ...sunków znajduje się jeden czynnik duchowy, który z ...tury swej, jako wnikający do najgłębszych pokładów ...szy ludzkiej, może spowodować w niej nader gwałt... e

kolizye i wstrząśnienia. — Jest to religijne uczucie chrześcijańskie, bardzo silnie i szeroko w «Krzyżakach» uwydatnione w stosunku swym do zasadniczych motywów powieści. Główne pomiędzy nimi miejsce zajmują straszliwe zbrodnie i krzywdy, przez obłudnych i przewrotnych mnichów popełniane. Tam, gdzie one wywołują potężny i aż nadto usprawiedliwiony odwet, mamy czysto epickie czyny heroiczne, dokonane przez Zbyszka, Maćka i przez całe rycerstwo polskie na polach Grunwaldu; tam, gdzie krzywdy przekraczają wszelką miarę, tak, iż przez żaden, najpotężniejszy nawet odwet powetowane być nie mogą, mamy wewnętrzny czyn dramatyczny, wynikający z kolizyi między najwyższą grozą nienawiści i najwznioślejszym heroizmem miłości i przebaczenia chrześcijańskiego.

Bohaterem tego wielkiego dramatu duchowego, rozgrywającego się w osnowie powieści, jest Jurand ze Spychowa, postać, nakreślona tak olbrzymimi rysami, iż nie znaleść nad nią wznioślejszej w całej galeryi sienkiewiczowskich kreacyi.

Trzy uczucia w największem swem natężeniu określają głównie charakter Juranda: niezmierna miłość rodzinna, miłość małżonka i ojca, nienawiść nieprzebłagana względem morderców i katów najdroższych mu istot, wreszcie bezwarunkowe przebaczenie wszelkich doznanych krzywd i rozpłynięcie się wszelkich ludzkich, ziemskich uczuć w nadziemskiej ekstazie uczucia chrześcijańskiego.

Wśród wszystkich tych postaci silnych, niezłomnych i żywotnych, jakiemi Sienkiewicz zaludnił osnowę swej powieści bohaterskiej, postać Juranda jest jedną z najsilniejszych i najżywotniejszych. Nie ustępuje on żadnemu z rycerzy polskich ni krzyżackich w dzielności dłoni i prawności bojowej. Jego miecz zwycięski najwaleczniejs ch gromi wrogów, a nienasycona jego mściwość ze st szliwem znęca się nad nimi okrucieństwem. Groza jego ir enia trwogą napełnia serce zuchwałych Teutonów. Iluż

ich padło pod ciosami Jurandowej dłoni lub pomarło w lochach spychowskiego zamku!

A jednakże ten groźny rycerz śmierci nie jest wcale z natury dzikim okrutnikiem i mężobójcą. Jakże różni się on od ogółu rycerzy współczesnych! Większość ich walczy, zabija, gnębi swych wrogów, powodowana żądzą sławy, zdobyczy lub poprostu nadmiarem wrzącej werwy wojowniczej. Rycerskie czyny, gwałty i okrucieństwa Jurandowe wynikają wyłącznie z nienawiści, która powstała, jako okropne przeciwieństwo straszliwie skrzywdzonej i zdruzgotanej miłości. Ale nienawiść nie jest przyrodzonym żywiołem rycerza ze Spychowa. Inni ludzie ówcześni żyją nią i oddychają, weselą się wśród zabójstw i okrucieństw. Jurandowi zdają się one tylko pomnażać ból i mękę wewnętrzną. Zemsta nie daje mu pociechy ani ukojenia. Od samego początku, gdy o nim słyszymy i gdy go poznajemy, dostrzegamy w nim nie tylko cierpienie i żądzę zemsty, ale także jakieś tragiczne rozdarcie duszy, wynikające z walki uczuć sprzecznych.

Wogóle Jurand, to natura psychiczna, wyróżniająca się skupioną w sobie mocą. Energia żywotna u większości ludzi ówczesnych, całkiem prawie nazewnątrz zwrócona, u niego objawia się też wewnętrznem bogactwem duszy, ogromną siłą uczucia. Jego dzielność i waleczność są wynikiem skojarzenia olbrzymiej siły fizycznej z potężniejszą jeszcze siłą ducha. Toteż ta ostatnia odnosi zwycięstwo nad pierwszą, skoro między niemi zajdzie kolizya.

Powodowany miłością dla córki, pragnąc ją wyzwolić z drapieżnych rąk krzyżackich, Jurand nie tylko poświęci życie swe i wolność, ale złamie przemocą swą dumę wrodzoną, dobrowolnie odda się wrogom na pohańbienie, ukorzy się i stanie przed nimi w worze pokutniczym, z po[illegible]o-zem na szyi, aby znosić cierpliwie wszelkie szyderstwa i [illegible]ą-gowiska nikczemnej gawiedzi. I dopiero, gdy dotknięty zc[illegible]a-nie w tem, co najświętsze i najdroższe jego sercu, wybuc[illegible]ie

gniewem okropnym i raz jeszcze da uczuć wrogom śmiertelnym straszliwą siłę swego ramienia.

Będzie to ostatni jej wybuch, ale nie ostatni objaw energii żywotnej tej potężnej i niespożytej natury ludzkiej. Groźny rycerz, ubezwładniony przez tysiąckrotną przewagę liczebną wrogów, umęczony i okaleczony przez nich okrutnie, jako nędzny, ślepy, bezsilny starzec, stoczy jeszcze we własnem sercu najcięższą walkę i odniesie najwalniejsze ze wszystkich zwycięstw, jakie w życiu odnieść mu było dano: zwycięstwo nad nienawiścią i żądzą zemsty za krzywdy, cierpienia, męki, przechodzące wszelką miarę wytrzymałości ludzkiej. I Jurand przebaczy, pozostającemu w jego mocy, najsroższemu ze swych katów i dręczycieli Danusi, Bogu pozostawiając wymiar sprawiedliwości.

W przedstawieniu tego faktu przebaczenia i wogóle ostatnich chwil i świątobliwej śmierci Juranda wznosi się Sienkiewicz do szczytu wzniosłości tragicznej, a zarazem i duchowej prawdy życia, stanowiącej przeciwieństwo tej ziemskiej jego prawdy, tak dobitnie przez Schillera sformułowanej: «To jest przekleństwo złego czynu, że zło bez końca rodzić z siebie musi». Istotnie: krzywda wywołuje nienawiść i odwet, które z kolei stają się źródłem nowych krzywd, a po nich napływa ponowna fala nienawiści. I tak bez końca ciągnie się przez dzieje świata ten łańcuch ludzkich zbrodni i występków, — aż naraz przybywa miłość chrześcijańska i przebaczeniem swem przecina pasmo przeklęte, zwycięża i niweczy na wieki tkwiący w niem pierwiastek zła.

Oto jest owa zasadnicza, duchowa prawda życia, tak genialnie przez Sienkiewicza w tragicznej doli Juranda uwydatniona. Bo tragiczność nie jest jakimś niezwykłym w życiu ludzkiem objawem, lecz stanowi jego istotę wewnętrzną i występuje wszędzie, gdziekolwiek najgłębsza treść życiowa przez geniusz twórczy unaoczniona nam zostanie.

Wszelako w powieści Sienkiewicza, jak w każdej czysto epickiej kompozycyi, pojawia się ona istotnie wyjątkowo tylko, gdyż główne zadanie polega tu na przedstawieniu nie psychicznej głębi życia, lecz raczej malowniczej jego powierzchni z różnobarwnem pasmem rozwijających się na niej zdarzeń. To też w przeciwieństwie do owego tragicznego pesymizmu, który nieodzownie wynika z każdego spojrzenia w głąb życia, w zasadniczej osnowie powieściowej i w jej zakończeniu panuje przeważnie ton optymistyczny. Wprawdzie krew obficie w niej się leje i łez niemało upływa, ale cierpienia i ofiary nie pozostają bezpłodne: jednostki giną, ogół kwitnie i rozwiia się. «Cały naród, jak się wyraża autor, niewstrzymanym pędem do jakiegoś niezmiernego idzie dorobku, do bogactwa, potęgi i chwały. Odnosi tryumf nad swym wrogiem, zaludnia puste ziemie, trzebi puszcze i roztacza dokoła owoce swej pracy i zabiegliwości».

Najwybitniejszym przedstawicielem tej optymistycznej strony, roztoczonego w «Krzyżakach» obrazu życiowego jest stary Maćko z Bogdańca, przedziwny typ przedsiębiorczej, zabiegliwej natury ludzkiej, łączącej w sobie zasadnicze przymioty, które pozwalają człowiekowi wyjść zwycięsko z zaciekłej walki o byt: siłę lwa i przebiegłość lisa, piorunową szybkość czynu dzielnego i wytrwałą, niewyczerpaną cierpliwość w dążeniu do powziętego celu. Celem tym dla Maćka: wyniesienie rodu, przyszła jego pomyślność, bogactwo, znaczenie i chwała. Żywotna energia, objawiająca się u Zbyszka w porywie uczuć młodzieńczych i heroicznych zapędów, widna w tragicznej grozie i wzniosłości zemsty Jurandowej i Jurandowego przebaczenia, — u Maćka streszcza się całkowicie nieomal w poczuciu rodowem i w wynikających stąd czynach, w [illegible]cznych i chytrych zabiegach na pożytek i na sławę pr[illegible]szłych Gradów.

W tem podporządkowaniu dobra osobistego dobru [illegible]dowemu, w tej gotowości do ofiar i poświęceń na r[illegible]z

tego ostatniego zawiera się szlachetna strona dążeń Maćkowych, ale zarazem ich poziomość i ciasna wyłączność. Maćko, to jakby wcielenie zachowawczego instynktu rodu. W tym charakterze swoim wznosi się on wysoko ponad najniższą postać tego instynktu — ponad egoizm jednostkowy (który w «Krzyżakach» wyobrażony jest np. przez tchórzliwego, a przebiegłego awanturnika Sanderusa), ale stoi bardzo nizko w stosunku do zupełnego wyrzeczenia się i zaprzeczenia wszelkich instynktów ziemskich, jakie widzimy w tragicznej rezygnacyi Juranda.

Pod względem zalet czysto artystycznych, wyrazistej plastyki, oraz prawdy, siły i konsekwencyi w charakterystyce postać Maćka należy do najświetniejszych kreacyi Sienkiewiczowskich i w swym dosadnym realizmie, w swem lekkiem, a tak niezrównanie zawsze charakterystycznem zabarwieniu komicznem stanowi wyborne przeciwstawienie idealnie wzniosłej i tragicznej postaci Juranda.

VI.

Oprócz rozważonych dotąd postaci historycznych, występujących w perspektywicznej oddali na dziejowem tle akcyi powieściowej, oraz typowych postaci fikcyjnych, odgrywających w niej główną lub przeważną rolę, znajdujemy w «Krzyżakach» liczny zastęp figur drugorzędnych, nakreślonych niekiedy z nieporównanym artyzmem i zawierających w niewielu swych rysach znamiennych mnóstwo typowej i charakterystycznej prawdy życia.

Jak to z natury rzeczy wynika, postaci rycerskie najwięcej zajmują miejsca w tej rycerskiej nawskróś i her cznej powieści. Widzieliśmy, że nawet niewiasty, jak Jag nka ze Zgorzelic, lub księżna Anna Danuta, rade chwyt ą za miecz lub oszczep, a mężczyźni wszyscy prawie n iej lub więcej dzielnymi są wojownikami. Wyjątek stan ią tylko wspomniany wyżej awanturnik i przekupień

relikwii, Sanderus, chwilowo tylko ukazujące się na początku powieści postaci mieszczan krakowskich i zakonników benedyktyńskich, wreszcie dwaj księża: Wyszoniek na dworze mazowieckim i Kaleb, kapelan Juranda. Pierwszy, pełen dobroci i łagodności, gotów zawsze nieść pomoc bliźnim, a w sztuce medycznej, jak wielu księży ówczesnych, osobliwie biegły, drugi — bardziej uduchowiony i ascetyczny, pełny namaszczenia kapłańskiego i odczuwający głęboko podniosły, świątobliwy nastrój umierającego Juranda.

Inny zupełnie jest trzeci przedstawiciel duchowieństwa: wojowniczy, zamaszysty opat, jedna z tych postaci Sienkiewiczowskich, które pod względem pełni bujnego życia, szalonej werwy i dosadnego humoru, nie mają sobie podobno równych w całem powieściopisarstwie nowożytnem. Postać dzielnego opata zarysowana z taką nieporównaną plastyką, każde jego słowo tak charakterystyczne, każdy ruch tak wyrazisty, cała natura jego duchowa tak doskonale uzewnętrzniona, iż na zawsze ryje się w pamięci czytelnika, jak żywa staje przed wzrokiem wyobraźni.

Słyszymy rubaszny śmiech opata, gdy sobie żartuje z zawstydzonej Jagienki i każe jej się schować w szeroki rękaw swej sukni, widzimy go, gdy z hukaniem i śpiewaniem na czele swych «wagantów» wjeżdża na podwórze bogdanieckiego dworu, odczuwamy jego gniew szalony, gdy oburzony na Zbyszka wypada z alkierza, drzwi wywaliwszy nogą, okłada «lagą» wagantów i, skoczywszy na konia, pędzi wcwał z rozwianymi przez wiatr rękawami, podobny do olbrzymiego czerwonego ptaka. A jak się to doskonale czuje, że pod tą niepohamowaną gwałtownością kryje się natura dobra, serdeczna i miękka w gruncie rzeczy, wodzona na pasku przez słodycz ukochane[j]
ruchny chrzestnej, a tylko wobec wszelkiego oporu w
chająca żywiołową iście potęgą gniewnej zapalczyw
Są w «Krzyżakach» i w innych powieściach Sienkiew
postaci, szerzej zarysowane, głębiej ujęte, ale wyra

szych i bardziej plastycznych od owego tulczynieckiego opata napróżnoby między niemi szukać.

Jakkolwiek też Sienkiewicz nakreślił mnóstwo wybornych postaci humorystycznych, a przedewszystkiem króla humoru polskiego, Imci Pana Zagłobę, to przecież i dobroduszny, jowialny, śmiejący się wciąż, a śpiewający Zych ze Zgorzelic nie powstydziłby się tej wesołej kompanii i ani przy kuflu, ani w ochocie nikomu zapewne nie dałby się uprzedzić. Zych bardziej jeszcze, aniżeli Maćko, utrzymuje się na optymistycznej powierzchni życia, ślizga się tylko po grzbietach fal życiowych, nie troszcząc się wcale o to, co się pod niemi ukrywa, aż nagle wpada do głębi i ginie w niej bez śladu z tą samą nieświadomością, z jaką żył i używał życia.

W podobnym zlekka humorystycznym tonie trzymane są jeszcze niektóre inne postaci postaci, jak giermek rycerski, Czech Głowacz, dość niewyraźnie zresztą i blado scharakteryzowany, występujący nie tyle jako znamienny typ życiowy, ile jako jeden z działaczy bardzo różnorodnych i awanturniczo powikłanych wydarzeń. Nierównie bardziej typowy i wyraźniej humorystycznymi nakreślony rysami jest sentymentalno-romantyczny pan de Lorche. Humorystyka tej postaci polega nietylko na komicznej jej przesadzie, ale także na dosadnem w niej uwydatnieniu przeciwieństwa między zdrowym rozumem i szczerą prostotą ludzi blizkich przyrody a niedorzeczną egzaltacyą wychowańców sztucznej, przerafinowanej kultury. Przypomina to w «Panu Tadeuszu» stosunek romantycznego Hrabiego do otaczającej go prostej, rubasznej nieco, ale tak zdrowo-rozumnej sfery wiejskiego życia. Zresztą w owym panu de Lorche pod dziwacznymi, czasem komicznymi ła pozorami kryje się prawdziwie szlachetne serce i wy-e podniosły, rycersko-heroiczny nastrój duszy. Sienkie-z przedstawia w nim, podobnie jak w Ketlingu z «Try-ii», jednego z owych szlachetnych cudzoziemców, któ-y, powodowani serdeczną sympatyą, dobrowolnie przy-

stali do naszego narodu, wnosząc z sobą świeże zasoby kultury zachodniej i wyrobionych przez nią różnorodnych uzdolnień.

Krańcowem przeciwieństwem tej szlachetności rycerskiej i szczero-ludzkich uczuć sympatycznych jest grupa rycerzy krzyżackich z Danveldem i Zygfrydem na czele.

Wyżej zaznaczyłem, że Krzyżacy odgrywają (zgodnie z jej tytułem) główną rolę w powieści, nie jako typy indywidualne, lecz jako potęga zbiorowa Zakonu, niby jakowaś zła, demoniczna siła, ciążąca nad roztaczającym się przed nami obrazem życia. Pojedyńczy rycerze zakonni występują, jako figury epizodyczne, ale z jaką nieporównaną siłą i dosadnością przedstawione, jak żywo uprzytamniające nam cały ogrom zepsucia zwyrodniałej instytucyi, zatraty w niej nie tylko cnoty chrześcijańskiej i czci rycerskiej, ale nawet wszelkich szczero-ludzkich uczuć i instynktów.

Pomijając drugorzędne figury Krzyżaków i ich gości rycerskich, weźmy pod uwagę te dwie tak demonicznie potężne w swej zwyrodniałości moralnej, a tak przytem różne postaci Danvelda i Zygfryda.

Pierwszy — to istne wcielenie wszelkiej nikczemności i podłości. Obłudnik bez czci i wiary, pokorny wobec możnych, zuchwały i pyszny wobec słabych, dziko okrutny, a przytem zmysłowy i rozpustny bezgranicznie jest on typem najniższego upadku i zwyrodnienia ostatecznego natury ludzkiej; a jak się wydaje prawdziwym, wolnym od wszelkiej przesady, tak częstej w różnych demonach ludzkich i czarnych charakterach wielu naszych powieści i dramatów!

Głębiej jeszcze ujętą i bardziej interesującą jest postać starego Zygfryda. Rysem jego naczelnym, główną, chłaniającą go namiętnością jest kult bałwochwalczy instytucyi Zakonu, której poświęca wszystkie swe ucz ludzkie, spokój sumienia, szczęście życia doczesnego i wienie w życiu przyszłem. Dla Zakonu popełnia zbro

i okrucieństwa niezliczone, dla Zakonu on, brzydzący się z natury fałszem, ucieka się do kłamstw i podstępów. Zakon jest dlań istnem bożyszczem, na którego ołtarzu serce jego płonie ofiarą całopalną w cierpieniu i męce. Jest jakaś dzika, potworna tragiczność w tych objawach ludzkiego uczucia i czci ludzkiej, zwracających się ku potędze złowrogiej, bezdusznej i zwyrodniałej wewnętrznie. A czy podobne objawy nie powtarzają się w życiu ludzkości od najdawniejszych czasów aż po dni nasze? Czy cześć ludzka nie zwraca się nieraz ku rzeczom martwym, ku fałszywym bożyszczom potęgi złej a okrutnej? Mimowoli przychodzi na myśl, że między dzisiejszymi potomkami czy następcami Zygfryda de Löwe niejeden jest człowiek dobrej wiary, otaczający taką samą bałwochwalczą czcią państwo pruskie, jaką otaczano niegdyś pruski Zakon, i podobne w imię tej czci popełniający krzywdy, zbrodnie i okrucieństwa.

VII.

Tak się przedstawiają ludzie w powieści Sienkiewicza. Należałoby jeszcze rozważyć tło przyrodzone, na którem im działać przeznaczono, oraz tło obyczajowe, wyrobione przez tradycyonalne warunki ich życia. Ale ten ostatni temat, rozwinięty w całej swej rozciągłości, rozszerzyłyby bardzo rozmiary tego i tak nader obszernego rozbioru; pierwszy zaś temat znaleść może czytelnik roztoczony w przedziwnie pięknej formie i z bardzo głębokiem odczuciem w studyum «O Krzyżakach» znakomitej naszej poetki, p. Maryi Konopnickiej[1]).

Ja zauważę tu tylko, że podobnie, jak we wszystkich swych utworach, i w tej ostatniej swej powieści rozwinął Sienkiewicz ogromną plastykę i żywość obrazowania poe-

---

[1]) Biblioteka Warszawska. Grudzień, 1900.

tyckiego, odpowiadającego doskonale plastycznej i żywej charakterystyce działających osób. A jak oszczędnie, z jakiem umiarkowaniem używa autor «Krzyżaków» swego niezrównanie malowniczego talentu! Nie znaleść w jego powieści owych przydługich opisów, które tak często zapełniają nic nie mówiące, a przytem solennie nudne stronice nowożytnych romansów.

Sienkiewicz, jak prawdziwy epik, w duchu znanej, a zawsze prawdziwej zasady Lessinga, nie opisuje, lecz opowiada. Idzie ze swymi bohaterami na pola, na lasy, na puszcze dzikie i wody rozlewne, kreśli nam ich wrażenia, mówi nam o ich przygodach rozlicznych, i oto nie wiedzieć jak i kiedy w rozwinięciu naturalnem wątku powieściowego wysnuwają się obrazy przyrody, występują przed nami rozliczne jej zjawiska i kształty, zarysowują się przeróżne sytuacya życiowe: całe tło malownicze bytu ludzkiego przesuwa się przed naszemi oczyma, mieniące się bogactwem barw, uwydatnione w dosadnych zarysach, w ustosunkowaniu rozlicznem cieniów, świateł i blasków.

Nie mam tu miejsca na rozważanie poszczególnych przykładów, wspomnę tylko niektóre z nich, na chybił trafił chwycone. Oto zaraz na początku powieści przybycie księżny mazowieckiej z orszakiem do karczmy tynieckiej i następnie sceny ludowe w Krakowie, ocalenie Zbyszka od miecza katowskiego, podróż Zbyszka i Maćka i spotkanie ich z Zychem, a potem z Jagienką, zasadzka Zbyszka na niedźwiedzia i wyprawa z Jagienką na bobry. Dalej polowanie w lasach mazowieckich, obóz Żmudzinów i potyczka ich z Krzyżakami, sceny w krzyżackiem Szczytnie, odnalezienie Danusi, jej śmierć i pogrzeb, ostatnie chwile Juranda, ponura śmierć Zygfryda i tyle, tyle innych sytuacyi przędziwnie plastycznych i pełnych charakt

Niezupełnie to samo da się powiedzieć o różr zdarzeniach i faktach, rozwiniętych w osnowie powie wej «Krzyżaków», o niezliczonych przygodach, niespo nych spotkaniach, nagłych niebezpieczeństwach i nad

czajnych ocaleniach. Zapewne, wszystkie one przedstawione są żywo, zajmująco, dosadnie, ale czy zawsze są charakterystyczne? czy zawsze mogą być artystycznie uzasadnione? Sądzę, że przecząco chyba przyjdzie na to pytanie odpowiedzieć. Materyalna osnowa zdarzeń przemaga nieraz u Sienkiewicza nad charakterystycznem ich znaczeniem oraz nad artystycznem ich zobrazowaniem i układem. Jest to właściwość, powtarzająca się w różnym stopniu we wszystkich powieściach historycznych Sienkiewicza: wynika ona z niezmiernej żywości i bogactwa wyobraźni epickiej, której pomysły, następujące po sobie w wielkiej obfitości, nie mogą się skrystalizować w luźnej formie prozaicznej i dlatego czasami przelewają się w niej w bezkształtnej, materyalnej masie.

Treść powieści staje się przez to obfitsza, bardziej zaciekawiająca, a zatem poczytniejsza, ale forma jej artystyczna, a zatem jej trwałość, jako dzieła sztuki, ponosi stąd niemałą ujmę. Ujemny ten objaw wynika z samej natury powieści prozaicznej zasadniczo nieartystycznej, podniesionej tylko do pewnego znaczenia artystycznego przez szczególny kierunek rozwojowy nowożytnej literatury pięknej, a wzniesionej w pewnym względzie na sam szczyt artyzmu przez geniusz epicki Sienkiewicza, który wszelako nie zdołał w całości przetopić jej rudy prozaicznej na czysty, dźwięczny i trwały metal poezyi.

A jeśli kto, to z pewnością autor «Krzyżaków» mógłby dopełnić tego zadania, gdyby ono wogóle dopełnione być mogło. Jakoż istotnie Sienkiewicz zbliżył się najbardziej do najdalszych jego kresów, do ideału artystycznej prozy powieściowej. Wytworzył sobie styl, łączący chyba wszelkie możliwe zalety mowy prozaicznej: jasność, wyrazistość, p[illegible]nność, prostotę, ożywienie, dosadność, barwność i zwięz[illegible]ść. W «Krzyżakach» Sienkiewicz święci nowe tryumfy n[illegible]porównanego swego stylu i rozwija wszelkie jego przy[illegible]oty w nowem, nawskróś samoistnem, a niezmiernie szczęś[illegible]em ich zastosowaniu. W «Trylogii» miał pierwowzory

stylu w zabytkach literatury staropolskiej, w dziełach znakomitych pisarzy i poetów nowoczesnych, którzy mniej lub więcej doskonale uchwycili i odtworzyli ducha dawnej polszczyzny, — w «Krzyżakach» genialny nasz stylista pozbawiony był wszelkich wzorów, wszelkich wskazówek. Stworzył tu mowę, zupełnie różną od mowy wieku XVII-go i XVI-go, noszącą niewątpliwe cechy większej starożytności, a zatem przynależną przypuszczalnie do epoki dawniejszej — a stworzył ją, można powiedzieć, prawie z niczego, a przynajmniej z tak nielicznych i tak rozproszonych w przestrzeni i w czasie materyałów, że trudno prawdziwie pojąć, jakim sposobem mógł z nich powstać tak żywy, jednolity i tak logicznie ukształtowany organizm językowy, jakim się posługują bohaterowie «Krzyżaków».

Wiadomo, że cenniejszych pomników literackich mowa nasza z przed wieku XVI-go nie posiada wcale, posiada tylko zabytki piśmiennicze o treści nader ubogiej i mało żywotnej, a o formie bardzo nieudolnej. Z tego źródła niewiele mógł zaczerpnąć twórca «Krzyżaków», to też niewątpliwie głównem jego źródłem stała się żywa mowa ludowa, która podobnie, jak podania ludowe, owa opiewana przez Mickiewicza «wieść gminna», może być uważana za «arkę przymierza między dawnymi i młodszymi laty», za naturalny łącznik między mową praojców i odległych potomków. U ludu tedy, w tej nieprzebranej skarbnicy dawnej tradycyi, dawnej wiary i dawnej prawdy zaczerpnął Sienkiewicz pierwiastki, z których ukształtował styl i język swej epopei krzyżackiej. Ale ukształtował go zupełnie samodzielnie, mocą swej genialnej intuicyi twórczej, swego, że tak powiem, instynktu językowego, który pozwolił mu wybrać i uchwycić najwłaściwsze pierwiastki, połączyć ie w najodpowiedniejszych stosunkach i tchnąć w nie du[illegible] ı, odpowiadającego psychicznym warunkom tej sfery życio[illegible] j, która w mowie owej miała osiągnąć przyrodzony swój or[illegible] ı.

Nie można powiedzieć, aby osoby, występu[illegible] e w «Krzyżakach», mówiły językiem ludowym, jak rów[illegible] ż

(jak to już raz zaznaczyłem) nie jest to język Pasków ani Rejów. Mówią one swym własnym odrębnym językiem, przystosowanym do ich natury, do ich potrzeb, do całego ich nastroju fizycznego i duchowego zarazem. Przez ten język wnikamy do ich duszy, czujemy ich czuciem, myślimy ich myślą, radujemy się ich naiwnej prostocie i czerpiemy siły z niespożytej ich dzielności. Przez ten język powieść Sienkiewicza staje się czemś niezmiernie żywem, staje się istnem wskrzeszeniem przeszłości, która przemawia tu do nas nie w jakichś przekładach nowożytnych, ani w nowożytnych tonacyach, ale własnym swym głosem i we własnym swym tonie. Stąd to zbliżenie, to bezpośrednie jakby zetknięcie się z przeszłością, które staje się naszym udziałem za sprawą historycznych powieści Sienkiewicza.



LIRYKA KASPROWICZA.

I.

Liryczna trylogia miłosna.

Porównywano nieraz dzisiejszy tak zwany modernizm w literaturze i w sztuce z dawnym romantyzmem. Istotnie, oba te kierunki liczne przedstawiają podobieństwa, choć i różnice między nimi są znaczne. Oba one stanowią prądy przeciwne panującym bezpośrednio przed nimi kierunkom racyonalizmu i pozytywizmu, są dążeniem do jak najswobodniejszego rozwoju samodzielnej indywidualności twórczej, skrępowanej, lub ograniczonej poprzednio przez rozliczne przepisy, wzory, powagi, doktryny oderwane i zasady ogólne.

Pouczającem i zajmującem wielce byłoby dokładne, porównawcze zbadanie owych dróg rozwojowych, po których dziś i ongi samoistne umysły twórcze wiodły sztukę z domu niewoli doktrynerskiej na swobodne przestwory samodzielnych natchnień. Tutaj dotknę tylko tej sprawy o tyle, o ile to może posłużyć do wyjaśnienia odrębn go charakteru twórczości jednego z najwybitniejszych i ıj- oryginalniejszych poetów naszych ostatniej doby, ıa Kasprowicza.

Oto mamy przed sobą dwa świeżo ogłoszone ry

jego poezyi: jeden p. t.: «Miłość», powstał w dawniejszych czasach, a obecnie wydany został powtórnie, drugi, złożony z czterech poematów lirycznych, «Ginącemu światu» przez poetę poświęconych, poczytywany być może za ostatni wyraz jego idei i dążności twórczych.

Ogólny rzut oka na oba te zbiory, i pobieżne, choćby kilkunastu ich kartek przejrzenie, świadczą już, że mamy tu do czynienia z utworami bardzo niezwykłymi w treści swej i formie, nic niemającymi wspólnego z zasadami i hasłami tak niedawnej, a już przebrzmiałej epoki pozytywizmu. Co prawda, samo nawet pojawienie się takiej jak Kasprowicz indywidualności poetyckiej, jest zaprzeczeniem owych realistycznych zasad i haseł. Wszakże ich rzecznicy głosili nieraz, że era poezyi stanowczo i nieodwołalnie skończyła się dla ludzkości, że dopuszczalna jest tylko pewna przymieszka pierwiastku poetyckiego do prozy belletrystycznej, której głównem żadaniem badać i gromadzić «dokumenty ludzkie», mające pomnożyć pozytywną naszą wiedzę o gatunku zoologicznym, zwanym *homo sapiens.*

Co najwyżej samodzielnej poezyi przyznawano znaczenie szlachetniejszej rozrywki, uprzyjemniającej ludziom trudy użytecznej pracy. Niech nam przygrywa na swej lutni — mówił Zola — podczas, gdy my będziemy pracować. I poeci do pewnego stopnia godzili się z tą skromną rolą. Przypomnijmy sobie, jaki szczupły zakres naznaczył swej twórczości nasz Asnyk, gdy, pożegnawszy wszelkie wspomnienia i odgłosy romantyzmu, z melancholijną rezygnacyą głosił hasła nowożytnego, pozytywnego postępu, przyoblekał w cudną formę swych wierszy zasadnicze jego idee, niekiedy tylko protestując przeciw zbyt daleko ic cym jego zapędom i obrzucając delikatnem światłem s j ironii zbyt zuchwałe «napaści na Parnas», jego adep w, uczniów Haeckla i Darwina.

Jakże odmienne stanowisko zajmują poeci doby obec ·, o ileż szersze i śmielsze stawiają sobie zadania! Za

nic sobie mają wszelkie przestrogi patentowanych powag pozytywizmu i zuchwale przekraczają wszelkie granice, jakie ci ostatni poezyi zakreślili. A wśród tych śmiałków jednym z najodważniejszych, najzuchwalszych i najbardziej uzdolnionych jest Jan Kasprowicz. Jak ongi bojownicy romantyzmu odrzucali zasady filozofii racyonalistycznej i poetyki klasycznej, tak obecnie autor «Wzgórza śmierci» wypowiada otwartą wojnę doktrynie pozywistyczno-ewolucyjnej i związanej z nią estetyce realistycznej. Nie troszcząc się o jej teorye, zasady i zakazy przekracza najdalsze kresy dającej się doświadczalnie stwierdzić rzeczywistości życiowej, tworzy obrazy i postacie, nic z nią zgoła nie mające wspólnego, ujmuje je w kształty nader śmiało pomyślanych, niekiedy bardzo dziwacznych symbolów i przyodziewa je w formy wierszowane o rymach i rytmach zastosowanych w sposób zupełnie nowy, oryginalny i niekiedy bardzo samowolny. Podobnie też jak dawni romantycy, nasz liryk modernistyczny podejmuje w swych utworach najbardziej zasadnicze problematy bytu, wnika w najgłębsze tajniki «niepoznawalnego» jego pierwiastku i wszystkim prawie swym pomysłom twórczym daje podkład metafizyczny lub mistyczno-religijny.

Ten ostatni żywioł występuje głównie w drugim z wymienionych zbiorów, pierwszy z nich ze względu na zasadniczy swój temat (określony w tytule «Miłość») zwraca się więcej do wrażeń i uczuć, z rzeczywistości życiowej wysnutych — choć w formie poetyckiego ich wyrazu przemaga zawsze prawie właściwa Kasprowiczowi idealna symbolika obrazowania, a w treści ich wewnętrznej uwydatnia się silnie skłonność poety do metafizycznych nad zagadkami bytu zaciekań i do mistycznego w nich za[illegible]ębiania się. Miłość ukazana tu została nie jako odosobni[illegible]ny objaw osobistego życia poety, lecz jako potęga żywioł[illegible]wa w jej stosunku do najwyższych zadań bytu ludzk[illegible]go i do najistotniejszej treści bytu przyrody. Kasprowicz[illegible]ie-

podobny jest wcale do niezliczonych liryków erotycznych, którzy w tysiącach tysięcy wierszy opiewali bez miary i końca dzieje serc własnych, często tak nudne, beztreściwe lub zgoła urojone — on nam daje obraz miłości, nietylko odczutej silnie, lecz także przemyślanej głęboko. Ale myśl naszego liryka, mówiąc własnemi jego słowy, to nie jest: jakaś abstrakcya, jakieś coś bez ciała...

Nie! ona żyje jak homunkuł jaki
Tu, w całem wnętrzu; tym rumieńcem pała,
Tem okiem świeci, kreśli szczytne znaki
Tą ręką, temi stopy wielkie mierzy szlaki.

Jednem słowem jest to myśl prawdziwie poetyczna, objawiająca się nietylko w głowie, lecz i w sercu i w całem jestestwie duchowem poety. Żyje ona w nim naprawdę, czerpie swe soki żywotne ze wszystkich jego uczuć, wzruszeń, porywów wewnętrznych i dąży do wyrażenia się całą pełnią swego życia w formie możliwie dobitnej i plastycznej. — Ale wytworzenie takiej formy niemałe przedstawia trudności. Zawiła niezmiernie treść uczuciowo-myślowa w zawiłej również i dziwnie nieraz poplątanej wyraża się mowie. Prostota i jasność nie są to główne zalety stylu Kasprowicza i w ogóle poetów ostatniej doby. Taki zamęt panuje w ich głowach i sercach, jakże nie ma go być w ich pomysłach twórczych, obrazach i słowach! Daje się on też widzieć w pieśniach naszego śpiewaka miłości, choć nie we wszystkich tak samo szeroko się rozpościera.

Pieśni owe rozłożone są na dwie równe prawie części, z których pierwsza ogromnie zamącona jest w treści i zawiła, a zatem niedość plastyczna w formie, druga nierównie więcej ma prostoty w uczuciach i myślach, i lastyki w wyrażającem je słowie poetyckiem. Część p rwsza składa się z trzech poematów lirycznych, dość ś śle złączonych i uzupełniających się nawzajem swą o ową. Mamy w nich przedstawione trzy zasadnicze s ny serca ludzkiego, owładniętego przemożnie uczuciem

miłosnem; można też powiedzieć, że mamy tu miłość między kobietą i mężczyzną, ukazaną w najistotniejszych jej objawach i najdonioślejszych skutkach, tak dodatnich, jak i ujemnych, z ogromną przewagą tych ostatnich. Bohater owej trylogii erotyczno-lirycznej, przedstawiony li tylko w podmiotowym nastroju swej duszy, jest poniekąd postacią symboliczną, wyobrażającą naturę męską wogóle, w jej stosunku do uczuć i wrażeń miłosnych. I postaci kobiece owej trylogii wydają się również bardzo mglistymi symbolami kobiecości, czy też (jakby powiedział Goethe) pierwiastku wiecznie kobiecego w jego wpływie dodatnim i ujemnym na naturę męską. Takim sposobem pomysł główny, rozwinięty w osnowie trzech poematów, oderwany ma charakter, ale myśl, w nim tkwiąca, tak głęboko przez poetę została odczuta, takiem pełnem życiem żyje w jego duszy, że i poetycki jej wyraz nie jest «jakiemś czemś bez ciała», lecz owszem żywem wcieleniem wewnętrznych poruszeń jestestwa ludzkiego tak we wzlotach jego duchowych — jakoteż w zmysłowych upadkach i zboczeniach. Wszelako, wskutek wzmiankowanej wyżej zawiłości, panującej w treści i formie tej poezyi miłosnej, tkwiący w niej pierwiastek życia nie odrazu daje się odczuć. Na razie wydać się ona może dość abstrakcyjną i mało żywotną; trzeba się dobrze wczytać w te olbrzymie, na kilkanaście nieraz wierszy rozciągnięte okresy, w te tak szeroko zakreślone przenośnie i hyperboliczne obrazy słowne, aby przyswoić sobie należycie ukrytą w nich treść życiową z jej ciepłem wewnętrznem i zabarwieniem charakterystycznem.

Rozwija się ona nieprzerwanym, choć niezbyt na pierwszy rzut oka widocznym wątkiem w trylogii lirycznej Kasprowicza. Pierwszy ze składających ją po[illegible]a-tów, oznaczony nie wiedzieć dlaczego włoskim tytu[illegible]n: *L'amore desperato*, przedstawia miłość jako przyc[illegible]ę upadku szlachetnej i czystej duszy męskiej, oplątanej [illegible]a-rami niewieścich powabów i uroków. Nieszczęśliw[illegible]o-

chanek wielbi tu i oczernia naprzemian, błogosławi i przeklina sprawczynię swego upadku, oraz wynikających z niego cierpień, mąk i rozpaczy, a owa złowroga jego miłośnica (o ile ją poznajemy z luźnych rysów rozrzuconych w osnowie poematu) nie wydaje się wcale jakąś istotą zepsutą i przewrotną, lecz kobietą kochającą szczerze i silnie, a w swem uczuciu powodowaną instynktem niewieścim, który, ogarniając zgubnym swym wpływem całe jestestwo mężczyzny, budzi w nim płomień żądzy nigdy nienasyconej i pochłaniającej najcenniejsze skarby duszy. Spotykamy tu myśl pewną często powtarzającą się u Kasprowicza i u innych pokrewnego mu kierunku poetów, a najdobitniej przez Przybyszewskiego wyrażoną: kobieta jest urodzoną zbrodniarką, źródłem wszelkiego grzechu, miłosny instynkt kobiecy z natury swej występny jest i zbrodniczy.

Skutki oddziaływania jego na mężczyznę ukazane zostały w następnym poemacie pod tytułem: «Miłość grzech», w którym owładnięty grzeszną żądzą bohater stroił ją naprzód w złudne uroki idealizmu, marzy o miłości płciowej, jako o żywiołowej potędze, mającej się stać czynnikiem wyższego rozwoju ludzkości. Niebawem wszakże spada z tych wyżyn na poziom najpospolitszej rozkoszy zmysłowej: uwodzi młodą dziewczynę, obałamuciwszy ją wprzód fałszywą swą doktryną, następnie traci wiarę w swój ideał życiowy i ulega zupełnemu rozstrojowi duszy, którego przyczyna istotna dobitnie w następnych wyrażona została wierszach:

... Tak! co duszę rani
I co ją strąca na zbrodni pochyłość,
To ta łącząca ciała grzesznych żądz opiłość.

Przeciwieństwo tego rozstroju i upadku stanowi temat główny trzeciego i ostatniego poematu p. t. «*Amor vincens*», zawierającego «fragment z dziejów duszy idealisty», który, doznawszy zawodu bolesnego we wszystkich

szlachetnych swych dążeniach, traci zupełnie wiarę w życie i wyższe jego zadania, a odzyskuje ją przez czystą i podniosłą miłość dla kobiety. Ale to odrodzenie w miłości, chociaż zawiera kilka rysów pięknych i głębiej odczutych, tak ogólnikowo zostało przedstawione, iż nie może równoważyć rozwiniętych poprzednio ogólnikowych też wprawdzie, nierównie jednak wyrazistszych i dosadniejszych obrazów grzechu i upadku. Pod względem formy zewnętrznej wszystkie trzy poematy stoją mniej więcej na równi. Pierwszy ułożony we właściwym Kasprowiczowi samowolnym, o nieregularnej budowie wierszu i dwa drugie, ujęte w formę dość prawidłowej oktawy, odznaczają się tym samym stylem zawiłym, ciężkim, męczącym, w którym pełno nader śmiałych, niekiedy kunsztownych i wymuszonych przenośni, oraz dziwacznych łamańców języka, przekraczających najdalsze granice licencyi poetyckiej, ale niemało też pierwszorzędnych zalet, ujawniających się głównie w ogromnej sile słowa i w oryginalnej, a wyrazistej nader plastyce obrazowania.

II.

Pieśni miłosne »Z gór«.

Druga część zbioru poezyi lirycznych Kasprowicza zawiera cykl krótkich poematów i pieśni, objętych ogólnym tytułem «Z gór».

Wstępujemy tu w świat nowy. Z dusznej, męczącej atmosfery miłosnych szałów, upadków i rozpaczy wydostajemy się na przestwór swobodny, wznosimy się na wyżyny i szczyty górskie. Nieskończone widnokręgi roztwierają się przed nami, owiewa nas rzeźwe tchnienie gór i lasów; majestat ich grozy i wzniosłości zewsząd nas otacza. I teraz pieśń poety rozbrzmiewa zasadniczym tematem miłości, ale jak przedziwnie łączy on się i z wa z potężnymi odgłosami przyrody, jak się w nich pog ża,

zatapia i znów na wierzch wypływa, tworząc z nimi takie pełne, bogate i tak cudownie piękne czasami harmonie!

Istna symfonia poetycka, jedna z najpiękniejszych, jaka nowszymi czasy u nas zabrzmiała. Już to wogóle poezya Kasprowicza (podobnie, jak i niektórych innych liryków współczesnych) symfoniczna jest w całem znaczeniu tego słowa. Niedarmo żyjemy w epoce wszechwładnej polifonii muzycznej — i poezya nasza staje się coraz bardziej wielogłosową. I nie może być inną. Tyle głosów wewnętrznych dąży do wyrażenia się w niej, taka wśród nich rozmaitość tonacyi, takie nagłe zmiany, połączenia, przeciwstawienia, rozdźwięki i harmonie. Skarżą się nieraz ludzie na tę polifonię poetycką, że nie jasna jest, zamącona, że im uszy rozdziera swymi dzikimi dysonansami. Jakoż skargi te często są uzasadnione. Podobnie, jak muzycy, i poeci dzisiejsi nadużywają nieraz bogatych środków swej sztuki. Niejeden z nich, któremu starczyłoby treści wewnętrznej na prostą melodyę, lub piosenkę, chce się koniecznie popisywać z symfonią, choć w niej nic nie ma do powodzenia i ogłusza tylko ludzi szumem słów i dźwięków. Są też i tacy, którym niebrak wielogłosowej treści w duszy, ale brak im jasnego jej pojęcia i głębszego odczucia. Stąd zamęt cudacki w poetyckiem jej wyrażeniu. Taki zamęt zdarza się nieraz i u Kasprowicza: różnorodne głosy jego duszy brzmią często w okropnych rozdźwiękach poetyckich, lub wikłają się i plączą w nieokreślonych, mglistych nastrojach. Ale myśl twórcza poety odnosi zwycięstwo nad tym chaosem wielogłosowym i rozwiązuje go w przedziwnie piękne, a pełne wyrazu harmonie.

Do najpiękniejszych między niemi należą niewątpliwie te, które rozbrzmiewają w lirycznym cyklu: «Z gór». Sta wią one jakby rozwiązanie harmonijnych dysonansów tak przemożnie panujących w rozważonej powyżej try ii lirycznej. Wprawdzie w ostatniej jej części, w obra-

zie «miłości zwycięskiej» mieliśmy już poniekąd takie rozwiązanie, ale brzmiało ono tam tak ogólnikowo, bezbarwnie, iż zadowolić nas nie mogło. Pełne rozwinięcie i zakończenie, właściwe symfonii miłosnej poety, znajdziemy dopiero w drugiej połowie jego zbioru lirycznego. Tutaj dopiero uderza on we wszystkie naraz struny swej liry, która dźwięczy spiżem, huczy burzą lub rozbrzmiewa harmonią nadziemskich zachwytów. Przytem przemawia ona tu do nas nierównie większą siłą wyrazu, co stąd niewątpliwie pochodzi, że słyszymy w jej dźwiękach bardziej osobisty i bezpośredni odgłos duszy poety. — Wprawdzie i w trylogii nie brak żywiołu podmiotowego, ale tam tak on jest zmącony mnóstwem zgrzytliwych dyssonansów, spowity w takie mgły symboliki i w takie fałdziste, ciężkie szaty stylowe, iż nie może być dość żywo odczuty; natomiast w cyklu «Z gór» występuje on szczerze, jawnie, bez sztucznych osłon, i przemawia szczerym, czystym, niekiedy tak przedziwnie harmonijnym głosem serca poetyckiego. Nieokreślony jakiś bohater, czy też bohaterowie dziejów miłosnych, opiewanych w trylogii, zamieniają się w cyklu na realną postać samego poety; zarysowany tam, dość ogólnikowy symbol natury męskiej, staje się tu konkretną jej rzeczywistością, przemawiającą do nas ogromną siłą i prawdą życia.

Wyraźniej jeszcze, aniżeli czująca dusza ludzka, zarysowuje się w cyklu tak głęboko przez nią odczuwane tło przyrody, najwspanialszej przyrody górskiej, jaka kiedykolwiek wyśniona została przez fantazyę poety. W oddaniu jej dziwu i uroku, jej grozy i wzniosłości, Kasprowicz niezrównanym jest mistrzem, rozwija taką potęgę wyobraźni, taką żywość odczuwania, takie bogactwa różnorodnych jego tonów i nastrojów, jakim równego p[illegible]zykładu niełatwo, lub zgoła niepodobna znaleźć na c[illegible]ym obszarze poezyi współczesnej.

Czy nie na tem polega główny urok liryki K[illegible]rowicza? Pewną jest rzeczą, że stąd pochodzą liczne [illegible]ze-

wspaniałe jej piękności. Wiemy już, iż polegają one nie tyle na prostocie i wdzięku poszczególnych motywów poetycznych, ile na ich bogactwie, pełni i sile wyrazu. Wszelako nie znaczy to, aby tamte przymioty obce miały być zupełnie liryce Kasprowicza; nie są one nigdy obce prawdziwie pięknej poezyi. Nie wiele ich śladów można by odnaleść w pierwszej części zbioru, ale w drugiej jego części, w zapełniającym ją dziwnie pięknym cyklu lirycznym «Z gór» zawierają się one niewątpliwie, tylko nie zawsze na pierwszy plan występują z powodu wielkiej złożoności całej kompozycyi poetyckiej, oraz przemagających w niej objawów grozy i wzniosłości, które tak dobrze odpowiadają zasadniczemu charakterowi jej tła przyrodzonego. Wszelako tu i ówdzie wpośród potężnych, wielogłosowych akordów poetyckich, wśród zamętu różnorodnych, walczących ze sobą motywów, odezwie się dziwnie prosty i pełen uroku sielskiego temat liryczny, jak oto ten, który rozbrzmiewa zaraz na wstępie całego cyklu («O poranku») wśród orzeźwiającego tchnienia porannej przyrody:

Rozwiały się twoje włosy,
Złote włosy twoje,
Jak jutrznianne
Blaski ranne
Tak ci się rozwiały...

Ale ten pogodny nastrój zostaje wnet zamącony znanym nam dobrze z poprzednich pieśni poety ponurym motywem zwątpienia i niewiary w szczęście, w miłość i w kobietę. Pod koniec wszakże wstępnego wiersza powraca znów pogodny temat idyliczny, a z nim razem szczęście podzielonej miłości, wybucha uniesieniem radonem:

Tulę, pieszczę i całuję twoje jasne włosy,
Co naokół białej skroni tak ci się rozwiały
Jak jutrznianne
Blaski ranne,
Jak ten świt wspaniały!...

Nazwałem wiersz powyższy wstępnym, stanowi on bowiem jakby przejście od poprzedzającej trylogii poematów lirycznych do następnego cyklu pieśni. Miłość przeważnie jeszcze w tym wierszu panuje; tło przyrody zaznaczone tylko zlekka w rzeźwym, porannym nastroju. W dalszych utworach przyroda występuje coraz bardziej na plan pierwszy, miłość traci wyłączne swe panowanie; maleje wobec ogromu zjawisk przyrodzonych, zostaje wkluczoną w bezmierny ich łańcuch. W tem przeobrażeniu swojem przestaje ona być halucynacyą gorączkową i męczącą zagadką metafizyczną, odzyskuje zdrowie i pogodę, a choć niekiedy wybucha jeszcze nagłą, nieco dziką żądzą, ale nie staje się nigdy już demonicznym obłędem i po chwilowym wybuchu powraca do równowagi szczeroludzkiego uczucia.

Najgłębiej ujęty i najwspanialej odtworzony został wzajemny stosunek tych dwóch czynników: miłości i przyrody w drugim utworze z tego cyklu, zatytułowanym «Przy szumie drzew», który, kto wie, czy nie może być uznany za naczelne arcydzieło liryki Kasprowicza i wogóle całej współczesnej liryki polskiej. Nie wiadomo co więcej podziwiać w tym przedziwnym poemacie: głębię myśli, żywiołową potęgę uczucia i namiętności, czy też niezrównaną żywość i wyrazistość obrazowania poetyckiego. Wyróżnia się on korzystnie wśród najlepszych nawet utworów Kasprowicza wyjątkową jasnością i prostotą układu, oraz równomiernym artyzmem stylu, w którym nie znajdujemy ani tych przedłużonych ciężkich okresów, ani tych wymuszonych przenośni, jakich nie mało w poprzednio rozważanych utworach wskazaćby można.

Widzimy tu parę zakochaną, siedzącą na srebrzystych mchach pod niebotycznem, zielonem sklepie[illegible]em odwiecznego lasu. Postać młodej dziewczyny, nakre[illegible]na w rysach nader wyrazistych, a pełnych wdzięku, j[illegible]eż się różni od bezpostaciowych istot niewieścich z tr[illegible]gii miłosnej. Uczucie przez nią wzbudzone wyraża si[illegible]ak

prawdziwie w całej swej mocy, pełni i w swem burzliwem lub łagodnem falowaniu. Naprzemian rzewne, serdeczne, namiętne, chwilowo nawet wybucha porywem dzikiej żądzy, która wnet wszakże opada w głębokiem, a pełnem czci dla ukochanej zawstydzeniu. A dokoła i w górze ponad głowami kochanków wiatr szumi w konarach drzew i ta odwieczna pieśń przyrody, ta prastara, olbrzymia symfonia lasu napełnia stopniowo całe jestestwo poety:

.... Las szumiał
A szumy jego wnikały powoli
W wszystkie me żyły. Krwi mej każdy atom
Zdawał się zmieniać w milionową cząstkę
Jakiejś symfonii i zlewać się razem
Z szumem, z szelestem, z pomrukiem i szeptem
Drzew, konarami chwiejących nademną.
I tajemnicze przejęły mnie dreszcze...
I wnet poczułem, że szumiące drzewa
Nie nad mą głową tak szumią, lecz we mnie.

Zasłuchany w prastarą pieśń lasu poeta traci poczucie odrębnego swego jestestwa. Słyszy w niej jakieś dumy przedwieczne o dawnych, nieskończenie dawnych czasach przyrody i ludzkości. We własnej duszy zdaje się przeżywać całą ich przeszłość bezmierną. Olbrzymia fala bytu błyskawicznym pędem przebiega jego natchnienia twórcze i znajduje ujście w uniesieniu miłosnem, płonącem wszystkimi ogniami życia, radości i szczęścia, a przytem pełnem takiej powagi i namaszczenia:

.... Snać w serca
Swiętym przybytku brzmiał organ uczucia,
Nastrojon szumem i szelestem lasu
W jakiś hymn wielki, rozeprzeć pragnący
Nawę kościoła.

W tej ekstazie miłosnej jest ogromna, płomienna namiętność, ale uszlachetniona i oczyszczona przez uczucie, płynące z najczystszych przybytków serca ludzkiego, uzdrowiona z gorączkowych majaczeń przez świeże

tchnienie, wiejące z otchłannych głębin przyrody. Patrzmy oto, jak daleko pozostawiliśmy za sobą tak niedawno jeszcze zuchwale rozpościerający się w literaturze doktrynerski naturalizm, który prawdziwą przyrodę widział tylko w steku brudów wielkomiejskich i zwyrodniałych instynktów, a miłość poczytywał za rodzaj bakcylusa, lęgnącego się na podścielisku najwstrętniejszych zwyrodnień chorobliwych. Dzisiaj poeci wyprowadzają jej rodowód z metafizycznych otchłani bytu i wodzą ją po najwynioślejszych jego wyżynach.

Idźmy oto dalej w ślad za naszym lirykiem i jego miłością; wstępujemy coraz wyżej na podniebne szczyty górskie. Szereg pieśni pod tytułem «W turniach» roztwiera przed nami ten zaczarowany świat grozy i wzniosłości. Uczucia ludzkie zdają się milknąć wobec majestatu przyrody, tylko podziw pierś rozpiera i «myśl pogrąża w dumy tajemnicze» nad tym ogromem przestrzeni, nad tymi bezmiarami wieków, które przemknęły ponad wojskiem kamiennych olbrzymów. Miłość zrzadka przemawia, choć obecność jej odczuwamy zawsze w sercu poety i przedmiot jej przy jego boku widzimy. Potężne zjawiska przyrody całkowicie pochłaniają naszą uwagę. Kasprowicz kreśli je spiżowymi rysami. Uderza nasze uszy hukiem wodospadów, co:

Lecąc ze szczytów,
O trzon granitów
Dzwonią, jak dzwon
I huczą, jak grzmot,
Walą, jak straszny eonów młot.

Ukazuje nam owe niwy górskie,

Które praoracz w skiby niebosięgłe
Pokrajał ongi, przed wieków wiekami,
I posiew grozy w nie rzucił
I, gdy ta w zboże-potwora
Wyrosła, w kamień obrócił
I łan i siew.

Olśniewa nas i ogłusza zarazem istną symfonią blasków, zalewających góry o wschodzie słońca:

Po rosie, po rosie, po rosie,
Mkną brylantowe dźwięki,
W fiolet zleją się w jarze,
A opalami na turniach zawisną.
Czarny je bór odrzuci,
One się w perły rozprysną
I na zielonym spadzie,
Klejnotów wielkie pokłosie,
Ogniami błysną.

Jakież urocze przeciwieństwo z podobnymi obrazami o spiżowej plastyce i płomiennej barwie stanowią takie oto wdzięczne obrazki, jak n. p. niezapominajek, rosnących na jakiemś skalistem urwisku:

O patrz! o patrz! wśród szpar,
Pomiędzy głazy martwymi,
Pośród granitów zwietrzałych,
Łzy niebieskiemi
Snać rosa lśni,
Czy też turkusów ziarna
Na słodki czar rozsiane!
To niezabudki krzew
Rzuca swe gwiazdki na ścianę,
Na której czarna
Zwiesiła rozpacz swą płachtę ponurą.
Tu, gdzie od pierwszych dni,
Odzianych tajemnic chmurą,
Gdy przebrzmiał Boży sen,
Tworzący światy,
Snać zamieszkały nieme smutki
I nieme jęki
I nieme zapomnienie —
Tutaj roztacza swe wdzięki
Krzew niezabudki!
To pył z niebiańskiej szaty,
W barwy bogatej,
Między te cienie,
Gdzie śmierć po głowach pląsa,
Sam Stwórca strząsa,

Aby okazać, że w swej dziedzinie
Jasnej, słonecznej,
Pomni i o tej krainie
Wiecznej — lodowatej grozy.

Czy można sobie wyobrazić bardziej poetyczne zestawienie krańcowych przeciwieństw przyrody, rozwiązanych w piękniejszym akordzie harmonii nadprzyrodzonej? Poczucie nadprzyrodzoności nie opuszcza nigdy poety stającego tu, wobec wzniosłego majestatu natury górskiej, jakby u kresu wszelkich zjawisk i mocy przyrodzonych. W grzmotach wodospadów słyszy on tu uderzenia

Do bram nieskończoności
Do tych tajemnych wrót,
Poza któremi gości
Przestrach i lęk
I uwielbienie i skrucha
I osłupiały dziw
I serce w pył miażdżąca pokora.

Takie podniosłe wrażenia, uczucia i myśli rozwijające się w duszy poety podczas wędrówki jego przez turnie i szczyty, uszlachetniają wciąż jego miłość i wznoszą ją na coraz wyższe idealne wyniosłości. Dziwnem się tylko wydaje chwilowy jej zwrot wsteczny w przedostatniej pieśni ku dość trywialnym objawom zmysłowym, które wszakże wnet ustępują miejsca bardzo podniosłemu nastrojowi pieśni ostatniej, zakończonej wspaniałem wezwaniem miłości powszechnej, wszechludzkiej i wszechświatowej:

Płyńmy już, płyńmy falami!
Ale nie sami! nie sami!
Niech świat popłynie z nami.
Z wszystkiem co żyje związani!
Zbratani,
Popłyńmy, popłyńmy ninie
Po tej rozkosznej głębinie,
Po fioletów przestrzeni,
Co skrami złota się mieni.

Taka miłość nic nie ma wspólnego z chucią zwierzęcą, sławioną niedawno przez doktrynerów naturalizmu, ani z demoniackim, fatalistycznym obłędem, wymuszonym przez dzisiejszych dekadentów, (ku którym i Kasprowicz, niestety, nazbyt czasami się zbliża). Jest to miłość, głoszona zawsze przez naczelnych wodzów i wieszczów ludzkości, miłość, która każe Mickiewiczowi «kochać za miliony», o której mówi Goethe *„zieht uns hinan“* i którą Dante w ostatnim wierszu swego arcydzieła określa jako potęgę *che muove il sol e l'altre stelle*; co porusza słońce i wszystkie gwiazdy. Tylko taka miłość nieśmiertelną ma trwałość w poezyi, wszelka inna panuje czas jakiś, lecz w końcu przemija jako moda czy maniera chwilowa lub budzi niesmak, jako odbicie pospolitych instynktów natury ludzkiej.

III.

»Dies irae«.

Pesymizm stanowi podobno najwydatniejszy rys poezyi współczesnej. Panuje on zresztą przemożnie w całej literaturze i w całem życiu duchowem ubiegłego stulecia, występuje we wszystkich główniejszych jego prądach, jako przeciwieństwo wygórowanego optymizmu wieku XVIII i tak okropnie zawiedzionych jego złudzeń. Czegoż bo on to nie pragnął, o czem nie marzył ten wiek optymistyczny! o jakich ideałach szczęścia, swobody, sprawiedliwości powszechnej! A cóż wynikło z tych pięknych marzeń? Jakie bezrozumne, nieludzkie i tyrańskie czyny dokonane stały w imię rozumu, ludzkości i swobody, jaki nizki upadek tak górnych wzlotów! Co za dziw, że wątpiący coraz bardziej rozpaczliwy pesymizm ogarniał stopniowo serca i myśli ludzkie, zapanował na całym prawie obszarze poezyi i filozofii XIX wieku. Wprawdzie dążność opty-

mistyczna nie została stłumiona od razu; przez długie lata, przez połowę stulecia chroniła się w głębi serc ludzkich, które *speraverunt contra spem,* spodziewały się wbrew nadziei — oczekiwały «przedświtu» lepszej doli, choć jak mówił nasz poeta:

Nie wzeszło słońce nad świętych mogiłą
I coraz podlej na tej ziemi było.

Naprzód idealizm romantyczny (szczególnie u nas) wierzył jeszcze zawsze w możność zwalczania owej podłości; następnie realizm naturalistyczny uznał, że ostatecznie można się z nią jakoś zżyć i pogodzić, skoro się ograniczy zakres swych pragnień i przystosuje się go do sfery powszedniej rzeczywistości życiowej. Okazało się wszakże, iż pierwszy z tych kierunków nadto cenił siłę duchową natury ludzkiej, drugi nie doceniał jej, a przeceniał bardzo znaczenie materyalnych potrzeb i instynktów człowieka. Okazało się, że duch współczesnej ludzkości niedość jest silny, aby zwalczyć olbrzymią potęgę materyalną, która nim owładnęła, ale zbyt szlachetny, aby w całości swojej uledz zupełnemu przez nią spodleniu. Następstwem tego przeciwieństwa musiał być za dni naszych przypływ potężniejszej, niż kiedykolwiek, fali zwątpienia, noszącej w literaturze i sztuce znamienną nazwę *dekadentyzmu.*

Wiadomo, jakie z tą nazwą wyprawiano cudactwa, jakie śmiechy i żarty. Pominąwszy wszakże różne awanturnicze lub zgoła niemądre wybryki, które się pod nią kryły, trzeba przyznać, że odpowiada ona pewnemu usposobieniu umysłów, które, jeśli nie koniecznie musi być brane tragicznie, zasługuje w wielu razach na to, by je brano poważnie. Cóż to jest dekadentyzm, wzięty w t poważnem znaczeniu? — Sądzę, że jest to przekona o niewątpliwym upadku naszej kultury współczes i stwierdzenie mniej lub więcej wyraźnych jego objaw we własnem jestestwie i we własnem swem życiu ku

ralnem. Oczywiście, takie przekonanie niekoniecznie musi być ogólne. Kto ma wiarę, sięgającą poza kres doczesności, ten będzie żywił i nadzieję przeciw wszelkiej doczesnej nadziei. Ale kto taką wiarę utracił?...

W wieku XVIII mógł wierzyć w rozum, mógł postawić na swym ołtarzu boginię rozumu, *la déesse raison*, czczoną przez rewolucyę francuską. — W pierwszej połowie XIX wieku mógł wierzyć w geniusz siły: «Kraftgenie», jak się wyrażali romantycy niemieccy. Wreszcie w drugiej połowie XIX wieku mógł wierzyć w cudotwórczą moc materyi i w możność osiągnięcia szczęścia przez pełnię materyalnego używania. Skoro jednak rozum okazał się tak bezrozumny, geniusz siły tak bezsilny, a szczęście materyalne tak zawodne i ułudne — w cóż ma wierzyć schyłkowiec XIX wieku, stający obecnie na progu wieku XX? — W cóż ma wierzyć, jeśli nie ma wiary w Boga nadprzyrodzonego, a utracił wiarę w różne bożyszcza przyrodzone, jakie kolejno na jego ołtarzach stawiano?

Nic mu pono nie pozostaje, jak tylko wierzyć w upadek własny i świata całego i, jak to czynili ongi dekadenci rzymscy, kłaść się do uczty życia z głową opasaną wieńcem różanym a pełną myśli o rozkładzie, zgniliźnie i śmierci. Oczywiście nie u wszystkich myśl ta równie jest wszechwładna, bo nie wszyscy w równej mierze utracili wiarę w Boga i w pomoc Jego nadprzyrodzoną. Są tacy, co rozpaczliwie walczą o resztki tej wiary: są i tacy, co ją zdołali odzyskać całkowicie lub częściowo, pozornie lub istotnie.

Kasprowicz należy do tych, którzy walczą i mają o co walczyć. Wiara jego wydaje mi się niby skała poszczerbiona i podrywana przez bijące o nią wciąż potężne fale zwątpienia, ale nie skruszona przez nie, ani zalana. Wspaniały obraz tej walki żywiołów duchowych znajdujemy w czterech poematach symbolicznych, przez poetę w tytule «Ginącemu światu» poświęconych. Tytuł ten

uwydatnia dobitnie przewodnią myśl pesymistyczną, wywiązującą się w osnowie cyklu z tragicznej kolizyi uczuć duszy, wątpiącej i zrozpaczonej zwątpieniem. a jednak głęboko religijnej i spragnionej wiary. «Ginącemu światu» śpiewa poeta ponurą pieśń zagłady i zatracenia, pieśń, pełną widzeń gorączkowych i bolesnych wyznań grzechu i winy.

Cztery poematy, w których rozwija się stopniowo tragiczny jej wątek, osnute zostały przeważnie na motywach, zaczerpniętych z odwiecznej tradycyi religijnej świata chrześcijańskiego, przenikającej na wskróś — pomimo wszelkich jego zwątpień, zaprzeczeń i bluźnierstw nawet — życie duchowe naszego poety. Osobiste objawy tego życia — uczucia, myśli i wstrząśnienia, w których ono się urzeczywistnia — wyobrażają symbolicznie zasadnicze stany zbiorowej duszy ludzkiej, streszczone i uświadomione w duszy jednostkowej. Poeta cierpi tu i boleje cierpieniem i bolem nieszczęsnego społeczeństwa, trwoży się jego trwogą, w tragedyi własnego serca odczuwa los jego tragiczny, a bezmiar jego grzechów, występków i zbrodni uprzytomnia sobie w skłonnościach i usposobieniach wewnętrznych własnej swej grzesznej natury. Mamy tu więc symbolikę taką samą, jak w poprzednio rozważanych poezyach miłosnych. Tam za pośrednictwem swych stanów podmiotowych, symbolizował poeta naturę męską w jej dodatnim i ujemnym stosunku do natury niewieściej, tutaj podobnym sposobem unaocznia nam występną i ułomną naturę ludzką wogóle w samopoczuciu jej grzechu, cierpienia, żalu i trwogi. Podobnie też jak w tamtym, — i w obecnym zbiorze mamy stopniowe, coraz wyraźniejsze ujawnienie się podmiotowości poetyckiej, począwszy od ogólno ludzkich, do coraz bardziej osobistych jej s nów i nastrojów duchowych.

Na czele znajdujemy przepotężny, poemat, osnuty motywie starodawnego hymnu kościelnego *Dies irae.* Pc ; ogromną mocą odczuwa zasadniczy ton grozy przera

wej, dźwięczący w tej sławnej pieśni o sądzie ostatecznym, a przyswoiwszy go sobie, rozwija go szeroko i samodzielnie, wplątając w wysnuty zeń wątek uczucia, idee i obrazy, w których ujawnia się złożona i zawiła niezmiernie dusza człowieka współczesnego. Ale ta zawiłość psychiczna nie wyklucza bezpośredniej, żywiołowej niemal siły odczuwania pierwotnego motywu religijnego. Zespolenie w jednym nastroju psychicznym dwóch takich potężnych, a tak krańcowych stanów duszy, jak śmiertelne przerażenie naiwnej wiary i oszalała nieomal rozpacz zwątpienia, nadaje poematowi ogromną rozległość i siłę wyrazu, ale zarazem czyni go dziwnie chaotycznym, rozwichrzonym, oraz napełnia go takim bezmiarem zgrozy i okropności, iż wrażenia powstałe stąd sięgają najdalszych kresów poczucia estetycznego, a niekiedy stanowczo je nawet przekraczają.

W każdym razie, jakkolwiek utwór Kasprowicza może się komuś wydać nieestetycznym, nawet barbarzyńskim, nie przestaje on być nigdy prawdziwie poetycznym. Podziwiać nawet trzeba niesłychaną siłę poetyckiego uzmysłowienia, jaką poeta rozwija tu w oddaniu tak różnorodnych, zamąconych i nieuchwytnych stanów duszy. Dobitniej występuje tu jeszcze (i w następnych poematach obecnego zbioru) ta szczególna właściwość uzdolnień twórczych Kasprowicza, którą określiliśmy poprzednio nazwą symfonicznej. Istotnie, w owych straszliwych obrazach sądu ostatecznego znajdujemy takie niezmierne bogactwo kształtów, zarysów i barw, a w towarzyszących im nastrojach uczuciowych taką rozmaitość tonów: zgrozy, przerażenia, bólu, rozpaczy i męki, iż całość działa niby jakaś potężna, a niesłychanie zawiła symfonia, która na razie dać się może chaotyczną, i dopiero przy bliższem wniięciu we wzajemne ustosunkowanie i rozwijanie się stoowe składowych jej motywów poetyckich możemy uchwyzasadniczy jej wątek uczuciowy i myślowy.

Wiemy już, że główny, zawierający w sobie zarodek

całej kompozycyi motyw, wzięty jest z hymnu kościelnego. Występuje on na samym początku poematu w formie i tonie pierwowzoru:

Trąba dziwny dźwięk rozsieje,
Ogień skrzepnie, blask ściemnieje,
W proch powrócą światów dzieje.
Z drzew wieczności spadną liście
Na Sędziego straszne przyjście,
By świadectwo dać psalmiście.

Obok tego zasadniczego motywu zgroży i trwogi odzywa się zaraz drugi (również z modlitwy kościelnej wzięty) motyw błagalnego o litość wołania:

Kyrie elejson!...
O Boże! Ty bądź naszą łaską i obroną!

Oba te motywy powtarzają się jeszcze kilkakrotnie w dalszej osnowie poematu, która w szalonym pędzie przewala się i kłębi rozwichrzoną falą coraz straszliwszych obrazów, coraz okropniejszych wrażeń, uczuć i myśli. W tej męczącej, rozszalałej orgii poetyckiej nie znajdujemy prawie ani chwili wytchnienia, ani jednego harmonijnego akordu, ani promyka pogodnego światła. Wszędzie zgroza i okropności: ponure ognie żądzy wśród mroków rozpaczy, rozstrojone akordy wiary i zwątpienia, miłości i nienawiści, czci religijnej i bluźnierstwa. Poeta ukazuje nam bezmiar win i zbrodni wśród bezmiaru cierpienia wobec nieubłaganej surowości Sądu Bożego, który budzi w nim naprzemian uczucia trwogi, skruchy i buntowniczej rozpaczy.

Dla uprzytomnienia tych stanów duszy posługuje się obrazami symbolicznymi, które przy całej swej chaotyczności (wynikłej z samej natury przedmiotu) odznac
się ogromną plastyką i siłą wyrazu. «Głowa, owir
cierniową koroną, rozpierająca swej męki ogromem p
Konieczności, horyzontów krańce, rzeką i morzem cie
krwi płynąca» jest symbolem urzeczywistnionej w

czeńskiej śmierci Chrystusa najczystszej i najwznioślejszej ofiary wszechświatowego cierpienia. W przeciwieństwie do tego oto symboliczny obraz bólu i męki żywota wśród kału jego zbrodni:

.... I płyną, płyną te milczące krzyże,
razem z ruchomem, wielkiem trzęsawiskiem,
które swą rdzawą kałużą oblewa
męczeńskie drzewa.
Wszystko, co było dalekiem i blizkiem,
co opadało w niedojrzaną głąb
i w niedojrzane wzniosło się wyże,
teraz z tem wielkiem, grzązkiem bagnem płynie
w Pańskiego gniewu ostatniej godzinie...
A z pod korzeni jadowitych ziół,
z pod kęp sitowia i trzciny i traw,
z rowów, przepadlisk, wądolców i jam,
pokrytych opalowem szkliwem zgniłych wód
zaczyna wypełzać żmij skłębiony płód:
czarne pijawki, zielone jaszczury
wiją się naprzód wpław,
i oplatują kręgami śliskimi
męczeńskich krzyży smutne miliardy,
z bagnistej wyrosłe ziemi
zapadłe w bagnisty kał.

I dalej snują się coraz straszliwsze, coraz potworniejsze obrazy, pełne zawsze treści, niezmiernie silne i wyraziste, ale istotnie prawie niepodobne do zniesienia dla estetycznej wyobraźni czytelnika. Jakkolwiek szerokie granice zakreślilibyśmy wymaganiom wyrazu poetyckiego, Kasprowicz przekracza je tu stanowczo i wpada niekiedy w nieestetyczną potworność. Często wszakże łączy też ogromną moc i grozę wyrazu tragicznego z nadzwyczajną ---niosłością formy. Oto np. przedstawia obraz Sądu stra- iwego, wśród którego «biją pioruny — a nad pioruny ie Jego zew. — Ogrom bytu błyskawic wszystkich nie nieści. — Wicher idzie po rozdrożach westchnieniem bokiem — modlitwy niesie krwawe przybite do krzy- ». Wyrazisty i nader artystyczny jest też główny sym-

bol grzechowego upadku ginącego i sądzonego świata: «na piekielnej przełęczy jasnowłosa Ewa z padalcem grzechu u swych białych stóp». Symboliczna postać tej «matki grzechu» (pojętego tu jako wyuzdana żądza płciowa) powtarza się kilkakrotnie w osnowie poematu, najdobitniej i najpełniej zarysowana w jednym z końcowych obrazów, w którym widzimy ją rozszalałą lubieżnym namiętnym szałem w objęciach szatana.

Ta postać symboliczna «jasnowłosej Ewy», szczególnie w wymienionym ostatnio obrazie uosabia jedną z głównych myśli poety, o wcielonej w jestestwie kobiecem nieprzepartej potędze zmysłowości płciowej, jako o głównej przyczynie i głównym objawie grzechowego upadku człowieczeństwa. Myśl tę napotkaliśmy już w poprzednio rozważanych poezyach miłosnych Kasprowicza; odnajdziemy ją szerzej rozwiniętą w innym poemacie zajmującego nas tu zbioru.

IV.

»Salome«.

Kobiecość, jako uosobienie miłości, rozszalałej namiętną żądzą miłości zmysłowej, przedstawiła się poecie w postaci pełnej odurzającego czaru dziewicy wschodniej, wsławionej w Ewangeliach córki Herodyady, Salome.

Opowieść ewangeliczna, z właściwą sobie zwięzłością w kilku słowach zaledwie uprzytomnia złowrogą postać czarodziejki, która urokiem tańca opanowała umysł króla Heroda i skłoniła go do ścięcia św. Jana Chrzciciela (Mat. 14, Mar, 6). W tym prostym fakcie mamy ukazany z— słowy wdzięk i czar niewieści, jako potęgę demonic będącą pobudką zbrodni. Artyści nieraz odtwarzali motyw ze strony malowniczej, lub dramatycznej. O pięknej dziewicy z krwawą głową świętego na półm ‑wiał się nieraz w wyobraźni twórczej malarzy

tów. Potężna i symbolizująca w tak szerokim zakresie wyobraźnia naszego liryka pociągnięta została głębią i doniosłem znaczeniem, ukrytej w nim przypuszczalnie, treści psychicznej. Demoniczny i zbrodniczy czar pięknej córki Herodyady wydał się poecie odbiciem zewnętrznem, kryjącego się w głębiach natury niewieściej demonizmu, miłosnej żądzy płciowej, która swą «grzeszną opiłością» zaraża i kazi całe uczuciowe życie człowieczeństwa.

Z tak pojętego motywu «córki Herodyady» wysnuta została ta rozszalała, namiętna pieśń miłosna, w której, zapatrzona w krwawą głowę świętego, Salome płonie dziką żądzą ku zjawiającej się w jej wyobraźni potężnej i groźnej postaci «proroka Bożego». Szał posiadania zmysłowego łączy się tu z uwielbieniem namiętnem dla nadludzkiej mocy duchowej. Wybuchająca w tych krańcowych objawach swego życia uczuciowego kobiecość rozlewa się tu poza przyrodzone swe brzegi, pragnie ogarnąć, zatopić w sobie naturę męską z całą jej energią żywotną i mocą duchową. W najwyższem natężeniu swej istoty wewnętrznej, uczuwa się ona wszechpotężnym objawem żywiołowej, rozrodczej siły przyrody; jako taka, rozlewa się na cały obszar istnienia, utożsamia się z nim, w miłości swej widzi jego źródło, jego ognisko, jego streszczenie. — Dlatego, zwracając głos swój do najpotężniejszego, a zarazem i najwznioślejszego objawu męskości, zjawiającego się jej w groźnej postaci proroka Bożego, woła w szalonem uniesieniu:

Przezemnie, przezemnie
Przenikniesz wieków ciemnie
i rozsłonecznisz to, co legło w zmroku!
Przezemnie, przezemnie
rozpoznasz związek pomiędzy obłoku
rozsłonecznioną urodą,
a smaragdową jętką, co nad wodą,
nad szeleszczącą trzciną skrzydły przejrzystemi
lśni w promienistem słońcu
i nad wieczności zagadką przelata,
nad życiem i śmiercią ziemi.

Wszelako ta rozszalała w żądzy miłosnej kobiecość, wraz z poczuciem swej wszechwładzy twórczej, ma też poczucie swej demonicznej siły niszczącej, której oznaką i świadectwem widomem jest owa głowa krwawa, zdobyta przez szatańską potęgę jej czaru niewieściego i wzbudzająca w niej taką wyuzdaną, dziką rozkosz pożądań i wizyi miłosnych. Krew jest konieczną przyprawą tej rozkoszy, zniszczenie jednym z koniecznych jej skutków. To też Salome upodobnia swe rozwiane włosy miedziane do «wieków pożaru krwawiącej się łuny», na ruinie świata chciałaby wznieść tron swej miłości.

Niechaj się łamią potęgi,
niechaj się w gruzy rozpada
ten tron, na którym twórcza nieśmiertelność siada;
ta ziemia i te gwiazdy, słońce i księżyce
niech się rozprysną w mgławice;
niech sen wiekuistości jako sen się prześni,
ty słuchaj mojej pieśni
i przyjdź
o ty kochanku mój!...

We wszystkich tych wybuchach i uniesieniach namiętnych miłosnej pieśni Salomy, w jej twórczych pragnieniach i zapędach zniszczenia, w jej nadziemskich wzlotach i zwierzęcem wyuzdaniu, w jej ekstazie nad potęgą duchową proroka Bożego, lubieżnym szale dla «zwiędłoczołego Libijczyka» i biernym bezwstydzie, z jakim ciało swe dziewicze oddaje na upojenie i rozkosz «barbarzyńskiego króla życia i śmierci» — w całej tej olbrzymiej fali czucia i żądzy, buchającej ku niebiosom, a pełnej ziemskich nieczystości — cóż nam innego daje poeta, jeśli nie miłość, wziętą samą w sobie, nieokiełzaną, żywiołową potęgę, rozlaną w przyrodzie? Jest to miłość w tej postaci, w jakiej ona panowała przemożnie światu p[illegible]skiemu, w chaotycznym zamęcie swych pierwia[illegible] w ludzkich i zwierzęcych, w wyuzdaniu swej potęgi [illegible]eryalnej, nieowładniętej jeszcze przez duchową potęgę [illegible]eścijaństwa.

Niedarmo też poeta uosabia ją pod postacią owej pełnej upajającego czaru dziewicy wschodniej, którą święte księgi chrześcijańskie ukazują nam jako wcielenie grzesznej, do zbrodni wiodącej zmysłowości:

Salome, białolistny kwiat Herodyady;
zerwany ręką Grzechu z świadomości drzewa,
w pożarze wieków łuny rzuca pieśń swą krwawą,
swą nieskończoną pieśń —
i woła cię, proroku! Przyjdź!...

Ta «pieśń krwawa», «pieśń żywiołów», rozbrzmiewająca wciąż namiętnem wezwaniem «proroka Bożego», czyż to nie jest ostatnia fala żywiołowej zmysłowości pogańskiej, wezbrana szałem żądzy miłosnej i bijąca wściekle o przyrodzony swój kres, poza którym rozciąga się niedostępna jej dziedzina miłości nadprzyrodzonej, z Bożej prawdy i z Bożego objawienia na ludzkość spływającej. Daremnie wzdyma się i pieni rozszalała fala, daremnie huczy głosem tysiąca żądz; jest to rozpaczy głos:

ciemny jak grób,
rozbrzmiewający nad wielką nicością,
idący w zorzę czerwoną
konającego żywota.

Ale dlaczegóż ten daleki głos zamarłego oddawna świata pogańskiego tak potężnie odzywa się w pieśni dzisiejszego poety? Czy to nie jest głos budzącej się dziś zmysłowości pogańskiej? Czy to nie jest powracająca fala pogaństwa, która zalewa nasze życie współczesne? — Widzieliśmy nieraz takie fale; za dni naszych biją one z większą pono niż kiedykolwiek siłą na różne dziedziny życia, a między innemi na dziedzinę życia uczuciowego, [illegible] której, przenikając całą istotę współczesnej naszej kult[illegible]y, pragnienie materyalnego użycia tak przemożnie wys[illegible]uje pod postacią nienasyconej bolesnym, chorobliwym s[illegible]mem nieraz wybuchającej żądzy zmysłowej.

Ubóstwiana ongi jako wzniosła namiętność, uspra-

wiedliwiana następnie jako prawo natury, podziwiana dzisiaj z dreszczem zabobonnej rozkoszy, jako nieprzeparta demoniczna fatalność, jest ona pod tą lub ową postacią nie czem innem, jak spogańszczeniem serc naszych, które, owładnięte pożądaniem samolubnego użycia, utraciły stopniowo zdolność odczuwania rozkoszy duchowej, płynącej z czystej, ofiarnej miłości chrześciańskiej. Wielki pisarz współczesny, sędziwy autor «Sonaty kreutzerowskiej», przemawiając głosem sumienia współczesnego człowieczeństwa i stawiając mu wciąż przed oczami jego zaparcie się prawdziwego chrześciaństwa, jako jeden ze skutków stąd wynikłych, wskazuje zawsze wszechwładną zmysłowość płciową, panującą w uczuciach, postępkach, stosunkach i obyczajach ludzi dzisiejszych.

Śpiewak «Ginącego świata» nie ma potężnej i jasnej świadomości etycznej Tołstoja, ale posiada bardzo silne, szczere i głębokie poczucie grozy wobec licznych objawów zwyrodniałej i upadającej kultury współczesnej. Stąd posępny, surowy tragizm jego poezyi, który i w pieśni Salomy dźwięczy odgłosem daremnych, nieziszczalnych, we własnym swym ogniu trawiących się żądz zmysłowych. Ta, szalejąca w porywach namiętnych, dziewica pogańska, czyż to nie jest uosobiona zmysłowość naszych czasów, którą poeta we własnem odczuwa jestestwie w jej dzikiem zwyrodnieniu i spogańszczeniu wyuzdanem? Przed niedawnym jeszcze czasem odbierała ona hołdy poetów i artystów.

Dzisiaj zawiał wiatr jej przeciwny. Dzisiejsi poeci przedstawiają ją jako istną djablicę, jako miłośnicę szatana, «siedzącą na piekielnej przełęczy, z padalcem grzechu u swych białych stóp». Czy można jednak wierzyć zawsze w szczerość tych poetyckich jej pogromców? dzę, że niejednemu z nich przypada dosyć do sma demoniczny erotyzm, niejeden znów lubi się stroić tański jego kostyum, aby nim straszyć, a zarazem spragnionych wciąż nowych wrażeń i nowych «dre

gruboskórnych filistrów. Jest to zwykłe komedyanctwo, którego nigdy nie brakło w sztuce, a które dzisiaj więcej pono, niż kiedykolwiek, rozpanoszyło się wśród tak zwanych modernistycznych jej adeptów.

Kasprowicz nie należy z pewnością do liczby tych pozerów poetyckich. Cokolwiek powiedzielibyśmy o wybujałej fantastyce jego pomysłów i rozwichrzonym jego stylu, jakkolwiek bezzasadnym może się komuś wydać pesymistyczny jego pogląd na «świat ginący» i na rzekomą potworność jego grzechów — pewnem jest, że przemawia on zawsze w tonie nieposzlakowanej szczerości i prawdy. Poezya jego nie jest (jak u większości naszych modernistów) egzotycznym wytworem sztucznej i zwyrodniałej w swem chorobliwem przeczuleniu kultury, ani tem mniej objawem przyniesionej z obczyzny mody literackiej i artystycznej, mającej za zadanie olśniewać dobroduszną filisteryę nowością, dziwactwem, a choćby zgoła niedorzecznością swych wymysłów.

Prawda, dopatrzeć się w niej można wielu chorobliwych oznak, będących wynikiem wpływu najnowszych, tak często zwyrodniałych prądów duchowych; ale obok tego jak wiele też w niej pierwiastków samodzielnie przez poetę rozwiniętych, a wysnutych z głębi własnej jego duszy lub też z rodzimej, swojskiej gleby życia otaczającego. — Nie bez słuszności też Przybyszewski nazwał naszego liryka «synem ziemi» i podniósł ścisły związek jego twórczości z przyrodą jego kraju ojczystego i z charakterem ludu, kraj ten zamieszkującego. Głównym brakiem naszych modernistów, (a przedewszystkiem samego Przybyszewskiego, z wyjątkiem nielicznych jego obrazów przyrody), jest zupełne prawie zatracenie poczucia tego związku ...ynikająca stąd egzotyczność i cieplarniana wymuszo... ich tworów, na pozór tak samodzielnych, a w istocie ...zy tak niewolniczo przystosowanych do pewnych bar... ciasnych i jednostronnych doktryn. — Kasprowicz jest ...rawdę samodzielny. Jego poezya ma w sobie jakąś

żywiołową siłę samorodnych natchnień, których głównem źródłem są wrażenia od przyrody otrzymane, oraz uczucia i idee z odwiecznej wiary i tradycyi ludowej wysnute. Pierwsze poznaliśmy już w poprzednio rozważanych poezyach, mianowicie w cyklu pieśni «Z gór», drugie odnajdziemy w dwóch ostatnich poematach «Ginącego świata».

V.

»Święty Boże«.

Na początku mego rozbioru zaznaczyłem, że w czterech, omawianych tu poematach Kasprowicza, żywioł podmiotowy coraz wyraźniej występuje i coraz większą osiąga przewagę. Nie brak go i w pierwszem ogniwie tej tetralogii liryczno-symbolicznej; w drugim posiada charakter bardziej określony, jako objaw wybujałej zmysłowości; w dwóch następnych, pozostających nam tu jeszcze do rozpatrzenia, przedstawia się we wzrastającem wciąż wewnętrznem skupieniu osobistego nastroju poety, rozwijającego się naprzód na tle zbiorowego nastroju czysto rodzimej sfery społecznej, a następnie na tle wspomnień o tem co najdroższe i najmilsze sercu każdego człowieka. Oba te poematy: «Święty Boże, Święty mocny» i «Moja pieśń wieczorna» — już przez zasadnicze swe motywy, przez swą formę zewnętrzną i ton, głównie w niej panujący, pociągają nas szczególnym urokiem swojskości; pierwszy z nich nawet tytułem swoim w swojską uderza nutę.

Komuż z nas, nie obcych tradycyi rodzimej i na działanie jej wrażliwych, nie przemówiły kiedyś do serca te słowa hymnu religijnego, unosząc się w uroczyst śpiewie rozmodlonego ludu pod sklepieniami naszych v skich kościołów? Któż nie podzielał bodaj przez ch tego uczucia wiary głębokiej, z jakiem lud wznosi s pieśń błagalną ku przybytkom Bożym? A jak wymo

jak potężnie dźwięczą w niej odgłosy potrzeb i pragnień, klęsk i cierpień życia! Ucho poety słyszy wyraźnie te dźwięki, serce jego odczuwa cały ogrom odzywającej się w nich niedoli, ale umysł jego niezdolny jest poddać się uczuciom pokory i rezygnacyi, z naiwnej wiary ludowej płynącym. Wierzy on wraz z ludem w Boga mocnego i nieśmiertelnego, lecz brak mu utrwalonego silnie w duszy poczucia Świętości Bożej. Powtarza wprawdzie ciągle przejmujące wołanie: Święty Boże! bo dźwięczy mu ono odgłosem najczystszych, najwznioślejszych wspomnień — myśl jego wszakże bluźni nieraz Bogu, serce przeciw Niemu powstaje, bo myśl ta pełna jest zwątpień, a pod ich wpływem serce odczuwa ból świata jako krzywdę, jako ucisk straszliwy wszechpotężnej przemocy. Stąd okropny rozdźwięk zasadniczego motywu pieśni, rozdźwięk powstały z połączenia w jednym akordzie poetyckim tonów wiary i tonów zwątpienia.

Swięty Boże! Święty Mocny,
Święty a Nieśmiertelny,
Zmiłuj się nad nami!
I niechaj łzy, które o jasnym poranku
wiszą na kłosach wypoczętych zbóż
zmienią się w głośne skargi
i bez ustanku
płyną do Twoich zórz...
Niechaj rozszarpią na strzępy,
na krwawe szmaty
łuny świtowe, powstałe nad ziemią,
gdzie ból i rozpacz drzemią,
ogromne, przez szatana zapłodnione światy,
a może przez Ciebie,
o Święty, Nieśmiertelny, Święty Mocny Boże!

Jak dobitnie i jaskrawo w ostatnich trzech wierszach o[illegible]wa się zaznaczony powyżej rozdźwięk! A źródłem je[illegible] owa poprzedzająca go bezpośrednio skarga na «ból i [illegible]zpacz ziemi», skarga na niedolę życia, tak głęboko o[illegible]uta przez poetę w błagalnej pieśni ludu. Dlaczegoż

jednak nie odczuł on unoszącej się nad tą pieśnią przecudnej harmonii nastroju? Dlaczego zamącił ją takim strasznym rozdźwiękiem, którego ani śladu nie ma w pieśni ludowej? Bo harmonia owa płynie z obcej mu pełni czystej, niezmąconej wiary. Lud niedarmo woła: Święty Boże! On wierzy istotnie w tę świętość, odczuwa ją w rządach Bożych nad światem i przez tę wiarę i to odczucie wznosi się do poznania harmonii nadprzyrodzonej, w której znajdują ujście wszystkie bolesne rozdźwięki, napełniające przyrodzony byt człowieka. Czy nie stąd pochodzi głównie olbrzymia, a niewymownie wzniosła siła błagalnej, modlitewnej pieśni naszego ludu?

Jej tony, drżące skargą cierpień i bólów ludzkich, huczące odgłosem klęsk żywiołowych, spływają w nadziemskich strefach wiary w bezmierną, przepotężną harmonię, która rozpościera się ponad całym obszarem naszej ziemi i w odgłosie milionów serc płynie do tronu Bożego.

Poemat Kasprowicza, z motywu owej pieśni wysnuty, nie zawiera w sobie ani cienia wzniosłej, uroczystej jej harmonii, ale z ogromną siłą i prawdą oddaje bolesne drżenie, dające się odczuć w jej dźwiękach. Potrącona niem wrażliwa dusza poety, tak silnemu ulega wstrząśnieniu, iż wybucha naraz tragicznym odgłosem bólów i cierpień całego ludu. Poeta staje się rzecznikiem cierpiącej, uciśnionej nadmiarem niedoli duszy ludowej, z jej skarg i jęków snuje wątek pieśni żałosnej, swej modlitwy błagalnej:

Niechaj nie płaczą stulecia!
Niech mróz spóźniony nie warzy nam kwiecia
na ledwie rozkwitłem drzewie,
na naszych wiśniach i gruszach,
na szarych, starych, pochyłych jabłoniach...
I wdzięczność rozpal nam w duszach,
byśmy Twe dary godnie ocenić umieli,
o pełen kary
i przebaczenia pełny!

W tym i w kilku innych podobnych ustępach przemawia poeta dziwnie prostym i rzewnym tonem wierzącej, serdecznie rozmodlonej duszy ludu. A skargi jej i żale rozwija na tle symbolicznie zarysowanych, pełnych niezmiernego smutku, a tak swojskich obrazów życia i przyrody, których główne motywy wzięte są zawsze z tradycyi i wyobrażeń ludowych. Jakże wymowną np. jest owa postać Doli, co ślepa, kurzem osypana, siadła na ostami porosłem przydrożu, zawodzi i łka i śmieje się szyderczo nad nędzą świata. A po drogach, wśród jęku dzwonów płynę procesyonalnie ponure, zgnębione tłumy ludzkie:

a Śmierć przed tłumem kroczy
i z śmiechem na trupich ustach
wywija kosą stalową,
połyskującą w południowym skwarze.
A nad jej głową,
jak wieniec z czarnych ziół,
rozkwitłych podmuchem żałoby,
gdzie drzemią stuleci groby,
zgłodniałych kruków ciągną stada
chmurą ściemnioną
i, wysunąwszy dzioby,
żądliwie chłoną
ten wiew, co idzie od ziemi —
trujący, śmiertelny wiew...

Ten «wiew śmiertelny» owionął i przeniknął na wskróś duszę poety, syna tej ziemi

który miał w sobie jej trud,
jej tajemniczy jęk...
który zabrał z jej chat
żalniki łez
i czekał, kiedy przyjdzie wybawienia kres,
i z szumiących jej zbóż
zgarniał ten dziwny, przejmujący szum
i w swoich dum
treść go zamykał i w świat,
jak wielką świętość, niósł.

Ale daremnie chciał «zamienić w tryumf te łzy i te żałobne szumy, w jakiś radosny rozśpiewać hymn».

Ślepa na przydrożu przykucnięta Dola
śmieje się dzikim śmiechem
że się nie spotkał z echem
ten rozpaczliwy głos.

«Wiew śmierci» coraz silniej przenika pieśniarza. Zatrutemu nim za jedyne schronienie pozostaje samotny, cichy grób u stóp spróchniałego krzyża, a za jedyny tryumf ów pogrzeb symboliczny, w którym, poza żałobnym tłumem ludzkim, ciągną ojczyste drzewa, zioła i zboża, niosąc do samotnej mogiły dań współczucia, jako odgłos pieśni poety z serdecznego umiłowania ojczystej ziemi i ojczystego ludu wysnutej, a chłonącej w sobie cały bezmierny, śmiertelny ich smutek.

Wśród tych, tak posępnych, lecz wiernie z niedolą otaczającego świata sharmonizowanych nastrojów pieśni odzywa się wciąż ów znany nam już tragiczny rozdźwięk wiary i zwątpienia, brzmiący odgłosem czysto osobistego stanu duszy poety, a tradycyi ludowej najzupełniej obcy. Źródło jego gdzieindziej się znajduje: w przenikającem całą nowoczesną naszą kulturę bałwochwalczem samoubóstwieniu natury ludzkiej, które Mickiewicz ze wszystkich nowożytnych poetów w «Improwizacyi» Konrada najsilniej odczuł i wyraził i które on jedyny wpośród nich, zgodnie z duchem prawdy chrześciańskiej, przedstawił jako objaw najwyższego natężenia i przesilenia się w poezyi ducha grzesznej, szatańskiej pychy.

Duch ten, zwalczony w nadludzkiej walce, jaka stoczyła się w duszy największego z naszych wieszczów, odzywa się wciąż nanowo w poezyi naszej i pokutuje [illegible] śni Kasprowicza, zamącając głęboko smutną, ale tak [illegible] stą i piękną harmonię ludowego jej nastroju fałszy[illegible] akordem nowoczesnej, zwyrodniałej wewnętrznie k[illegible] duchowej.

Dzikim, szalonym rozdźwiękiem brzmiące zakończenie poematu jest niewątpliwie bardzo silnym wyrazem wysnutej z nadmiaru zwątpień i zaprzeczeń «dekadenckiej» myśli współczecsnej — ale cóż ono ma wspólnego z zasadniczym nastrojem tak cudownej w uroczystej harmonii przenikającej ją wiary, choć pełnej skargi i jęku pieśni ludowej, z której poeta najpiękniejsze swe wysnuł natchnienia?

Jakże ubolewać trzeba, że ten syn ziemi i ludu, który z ojczystej gleby tyle świeżych i żywotnych zaczerpnął pierwiastków, nie wchłonął w siebie dostatecznego zasobu tkwiącej w niej siły duchowej, aby się oprzeć złowrogim mocom nowożytnego, dekadenckiego rozstroju! Widzieliśmy wszakże, że te moce nie stłumiły w nim samorodnych żywiołów pieśni rodzimej, nie uczyniły zeń (jak z wielu poetów naszych ostatniej doby) nadzianego szumem pustych frazesów rzecznika egzotycznej lub zgoła komedyanckiej maniery modernistycznej. Choć zbliżony niekiedy do naszych dekadentów, Kasprowicz nie został owładnięty przez modną a tak pustą ich doktrynę, — w głównych rysach swego jestestwa twórczego pozostał sobą, pozostał polskim poetą i pieśniarzem, który z życia ziemi ojczystej wysnuł głównie wątek swego natchnienia.

Dowodniej jeszcze przekona nas o tem rozpatrzenie ostatniego z cyklu «Ginącego świata» utworu poety, jego przepięknej «Pieśni wieczornej».

VI.

»Moja pieśń wieczorna«.

«Pieśń wieczorna» wyróżnia się od poprzednio roz- ?anych utworów Kasprowicza nierównie większą har- ?nią i przejrzystością układu. I w niej słyszymy istną ?ifonię poetycką o różnych motywach, rozwijających w wielorakich przemianach i połączeniach, ale niema

tu takiego chaotycznego ich powikłania, jakie widzieliśmy w pieśniach poprzednich. Każdy poszczególny motyw wyraźnie się tu uwydatnia i jasno się zarysowuje w swym stosunku do innych motywów; całość kompozycyi więcej ma prostoty w treści swej i formie, więcej jednolitości w nastroju.

Sądzę, że te wyróżniające ją właściwości przypisać należy głównie zaznaczonemu już powyżej bardziej podmiotowemu charakterowi wyrażonych w niej uczuć. — Wprawdzie, jak zawsze u Kasprowicza, i tutaj ujęte one zostały w nader szerokim zakresie i przedstawione symbolicznie w ogólno-ludzkiem swem znaczeniu, ale za tło i podkład służą im tu czysto-osobiste wrażenia i wspomnienia poety, podczas, gdy w poprzednich trzech jego utworach wynikały one zawsze z nastroju, wzbudzonego w jego duszy przez motywy, w których streściły się stany uczuciowe jakiejś zbiorowości społecznej. Snując z tych motywów zawarte w nich niejako potencyalnie różnorodne poruszenia duszy zbiorowej, poeta porwany został przez chaotyczny ich zamęt, który w jego wrażliwej wyobraźni twórczej odbił się potężnym, pełnym treści i siły wyrazu, ale zamąconym okropnie wirem zjawisk, kształtów, obrazów i nastroju.

Wątek główny «Picśni wieczornej», jako wysnuty bezpośrednio z głębi osobistego, uczuciowego życia poety, i dopiero w dalszem swem rozwinięciu ogarniający motywy życia ogólno-ludzkiego — więcej ma skupienia wewnętrznego i jednolitości, a zatem prostszy jest i wyrazistszy. Żywioł liryczny silniej i naiwniej w nim występuje, choć i symbolika nie jest zeń wcale wykluczona; owszem, zawarta jest w samym już tytule i w zas[illegible]i-czym pomyśle poematu. Zarysowuje się tu w wyo[illegible]i poety cichy, wieczorny schyłek dnia, gasnącego w [illegible] wych blaskach zorzy zachodniej, jako symbolicz[illegible] ukojenia, wpływającego do duszy po burzliw[illegible], pełnym bólów i wstrząśnień namiętnych, które [illegible]

w ciszę martwego spokoju, pozostawiając po sobie krwawe odblyski dogasającej wraz z nimi siły żywotnej jestestwa ludzkiego.

Osobisty stan duszy poety wyobraża tu stan jakiejś duszy zbiorowej, być może wogóle duszy «ginącego świata», któremu w całej tej tetralogii liryczno-symbolicznej śpiewa poeta złowrogą pieśń zagłady. — Widzieliśmy ją poprzednio, tę duszę świata, czy duszę człowieczeństwa, przerażoną śmiertelnie wobec grozy sądu («Dies irae»), oszalałą w mękach wyuzdanej żądzy («Salome»), wybuchającą rozpaczną skargą bolu i cierpienia («Święty Boże») — obecnie po tym jaskrawo-upalnym i burzliwym dniu istnienia widzimy ją wśród kojącej ciszy wieczornej, spragnioną martwego spokoju cieniów nocnych. — Ale płonąca wciąż jeszcze krwawa zorza zachodu, budzi wspomnienia przebytych burz i upałów, podczas gdy cisza zapadającego wieczoru rozbrzmiewa budzącymi się w duszy odgłosami poranku życia, wschodzącego tak pogodnie w blaskach młodzieńczej wiary i nadziei. Te dwa zasadnicze wrażenia odzywają się wciąż dwoma motywami, powtarzającymi się wśród różnorodnych akordów i melodyi «Pieśni».

Czemu nie gaśniesz, ty, zorzo?...
Niech raz już wszystko zagaśnie!

powtarza wciąż niecierpliwa żądza końca.

Błogosławiona niech będzie ta chwila,
Kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy,

odzywa się wciąż echo cichych, porankowych wspomnień.

A obok tych dwóch motywów z wrażeń i wspomnień be[illegible]średnio wysnutych, oto trzeci, rozpoczynający poem[illegible]otyw w metafizycznych głębiach myśli biorący swój po[illegible]ek:

O duszo, spragniona miłości!
o duszo spragniona spokoju!

On był i ty w nim byłaś przed początkiem,
nim jeszcze miłość i spokój
stały się ogniem trawiącym,
i tem kamiennem, ślepem przerażeniem....

Czy te «ognie trawiące» nieodzownie muszą pochłonąć serce ludzkie? Czy owo «kamienne, ślepe przerażenie» koniecznym ma być wynikiem walk i cierpień żywota? — czy miłość i spokój, które «były przed początkiem», nigdzie nie mogą się znaleść na całym obszarze istnienia, ni poza jego kresem? Oto pytania, które potrąca ideowa osnowa «Pieśni wieczornej». Niepodobna oczywiście rozwodzić się tu nad niemi; zaznaczyć tylko trzeba odzywający się w nich, w bardziej tylko stłumionym minorowym tonie, ten sam tragiczny rozdźwięk wiary i zwątpienia, który tak dziko i jaskrawo brzmiał nam w poprzednim poemacie. Przeciwieństwem jego akord wiary, brzmiący jakąś przedbytową harmonią «miłości i spokoju» — czy nazawsze (wedle przekonania poety) utraconą?... Poezya jego nie daje na to wyraźnej odpowiedzi; tylko mnóstwo budzi wątpliwości, dźwięczy ona wszakże przecudnem echem tej harmonii przedbytowej w najpiękniejszych melodyach lirycznych z motywu owego «wieczornego hymnu duszy» wysnutych.

Stanowią one największy urok «Pieśni» Kasprowicza, urok czystej, naiwnej liryki, w której znajdujemy tak miły odpoczynek po orgiach dzikich rozdźwięków po burzliwym zamęcie kłębiących się w bezkresach bytu fal uczucia i myśli. Jakimż pogodnym wdziękiem, jakim czarem swojskości owiewa nas płynąca we wspomnieniach poety od «cichych pól, od rżysk i rzecznych pobrzeży» prosta piosenka chłopięca:

A grajże mi, piszczałeczko,
a grajże mi, graj!
Uliniłem cię z wierzbiny,
gdzie ten potok srebrno-siny,
gdzie ten szumny gaj.

A w ślad za nią, na falach wspomnień płyną z «sielsko-anielskiej» krainy dzieciństwa obrazy, wrażenia i nastroje, pełne takiego wdzięku w swej swojskiej prostocie:

Z zapadłych wiosek płyną rozhowory,
w bagniskach dzikie odzywa się ptactwo,
a gdzieś w pustkowiu, a gdzieś na rozstaju
w samotnej chacie pobłyskuje światło,
a tam! zdaleka cicho idzie Śmierć.
Od zórz zachodnich w ziół zasypiających
rozkosznej woni piosnka się kołysze,
nad niemowlęcia kołyską wysnuta:
O tej radości, o tem weselu,
o tem cudownem ukrytem zielu
z za siódmej góry, z za siódmej rzeki,
które na smutek słodkie ma leki.
O tej godzinie, co szczęście niesie,
pieśń się kołysze po krzach, po lesie,
po falach żyta pieśń się kołysze
w tę uroczystą, wieczorną ciszę,
a w ślad za pieśnią cicha kroczy Śmierć.

Czy podobna prawdziwiej, zwięźlej i poetyczniej odtworzyć tęskny urok naszej ziemi, i smutną na niej dolę chaty na pustkowiu, i unoszące się ponad nią promienne marzenia życia, i kroczącą po niej cichą a wszechwładną śmierć? — Czy to nie skończony obraz bytu ziemskiego w jego najistotniejszych i najprostszych rysach na tle rodzimem rozsnutych?...

A oto inny niemniej prawdziwy i poetyczny obraz, który ponad ziemską dziedzinę wykwita ku niebu płomiennym kwiatem wiary: Oto wiejski kościółek wśród rozszumiałych pól zbożowych, otoczony wieńcem lip prastarych i jarzębiną w koralowych gronach; w oknach św[illegible]ocą jaskółki, a białe gołębie przelatują ponad posz[illegible]mi pacierzy zgromadzonego ludu:

Na roztęczone mgławice kadzideł
kładą się dźwięki organów,
majestatyczne, cudotwórcze dźwięki,

i podpływają ku cichej, pokornej,
ku nieskalanej, ku skupionej duszy,
klęczącej w progu świątyni.

Z głębi religijnego nastroju tej rozmodlonej duszy płynie psalm natchniony, z dziwnie uroczystą prostotą głoszący chwałę Bożą:

Wszystko jest z Ciebie i Ty jesteś Wszystkiem
i przez Cię wszystko, nieśmiertelny Panie,
ma nieśmiertelne w Tobie królowanie.
Gdzież moc Ci równa? gdzie równa potęga?
Gdzież jest ten płomień, co skry Twej dosięga?
Gromem przemawiasz z łyskającej tuczy,
głos Twój morzami i wulkanem huczy,
trzęsieniem ziemi ogłasza Twe wieści,
lub słodko szumi, szemrze i szeleści.

Tak więc owa dusza wątpiąca, dusza pełna rozdźwięków, zamącona szalonym wirem żądz i namiętności, zdolna jest wznieść się do takiej czystej, niezmąconej harmonii wiary, zdolna jest wyśpiewywać ją w tonie, brzmiącym odgłosami najwznioślejszych, prastarych jej hymnów! Uczucie religijne, przenikające całą poezyę Kasprowicza (choć często w tak skrzywionej i zwyrodniałej postaci) tutaj objawia się w najpełniejszym i najczystszym swym nastroju, a raczej w zestroju harmonijnym zasadniczych swych tonów, które, potrącone echowym głosem wspomnień, oddźwięczały w głębi duszy poety potężnym akordem wiary.

Akord ten dźwięczy już do końca «Pieśni wieczornej», niezamąconej rozdźwiękami zwątpienia, ale nie utrzymany też w tej czystej i prostej postaci, w jakiej go tu słyszymy. Odgłosy burz namiętnych, przytłumione chwilowo czarem wspomnień młodzieńczych, odzywa[illegible]ę znowu. Krwawiąca się wciąż jeszcze ponad szc[illegible]i gór zorza zachodnia, niby odbłysk symboliczny bole[illegible], krwawych walk życia, uprzytomnia znów poecie c[illegible]h grozę tragiczną, całą potworność żądz i namiętno[illegible]e

je wywołały. Raz jeszcze wśród tych powstających ponownie dzikich dźwięków odzywa się cichy ton fujarki pastuszej, ale wnet milknie, zgłuszony wzmagającą się wciąż burzą uczuć i myśli, w której huczą groźnie odgłosy straszliwej tragedyi życia. Dusza poety, skupiona na chwilę w rzewnie-lirycznym nastroju niewinnej sielanki dzieciństwa, rozszerza się znowu na szeroki przestwór tragizmu życiowego, zawartego w ogromie ludzkich namiętności, występków i zbrodni. I znowu staje się ona symboliczną przedstawicielką zbiorowej duszy «ginącego świata», która tutaj, w ostatniej swej chwili, w pożarze dogasającego w krwawych odbłyskach dnia swego, czyni niejako spowiedź powszechną ze swych grzechów, wyjaśniających bezmiar jej cierpień, jako zasłużoną karę, wymierzoną przez surowe, lecz sprawiedliwe wyroki Wszechmocnego Sędziego. W uznaniu tej sprawiedliwości odwiecznej, w przeciwieństwie do poprzednich buntowniczych swych wybuchów wypowiada tu poeta, jako rzecznik grzesznej duszy świata, słowa głębokiej skruchy:

Karz mię, człowieka, co krąży po świecie
z brzemieniem winy na ugiętym grzbiecie.
Wagę masz w ręku i miecz sprawiedliwy,
z którego lecą skry na ludzkie niwy,
a pomsty Twojej płomienna potęga
od pokolenia w pokolenie sięga...
Karz mię,
Bomż ci ja człowiek skazany na karę,
bo dzień mój przygasa,
a zorza jego się krwawi
i świat się mój pali!

Widzimy więc, że ów tragiczny finał «Pieśni wie-
ej», a zarazem i całej tetralogii «Ginącego świata»
y jest na motywie wiary, ale jakiejś ponurej, mro-
wiary, duchem Starego Zakonu przesiąkniętej, obcej
wi chrześciańskiemu, nierozjaśnionej promieniami
iadziei i miłości. Myśl pesymistyczna, będąca punk-

tem wyjścia całego tego cyklu poetyckiego i przebijająca we wszystkich głównych jego motywach, i w zakończeniu jego wszechwładnie panuje, ale jakaś wyczerpana, pozbawiona swej siły rozpędowej, zastygająca w spokoju «kamiennego, sinego przerażenia» wobec straszliwej grozy bytu, która przesunęła się przed nią w tej iście apokaliptycznej wizyi poetyckiej «Ginącego świata». Ostatni obraz tej wizyi — symboliczny obraz ognistej, krwawej zorzy wieczornej, płonącej, niby pożar wszechświata, na potwornych cielskach gór i na dzikich ich szczytach — niezrównany jest w swym wzniosłym i groźnym tragizmie. Następująca potem spowiedź powszechna grzesznej duszy człowieczeństwa, wskutek nadmiernego w niej nagromadzenia potworności moralnych, przekracza niekiedy najdalej nawet posuniętą granicę wrażenia estetycznego i staje się miejscami nie groźnie wzniosłą, lecz dziko okropną i poczwarną.

Jakże dziwnie kojąco po tych straszliwych wstrząśnieniach działa końcowa zwrotka «Pieśni wieczornej», rozpływająca się jakby i zamierająca stopniowo w ostatnich przebłyskach zorzy, w ostatnich cichych echach fujarki pastuszej, w coraz gęstszym pomroku, w coraz głębszym spokoju na wieki... na wieki gasnącego dnia duszy.

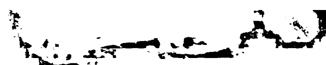
Czy ten martwy, mroczny spokój wydaje się poecie istotnie jedynem, możliwem ukojeniem wstrząsanej i zamącanej burzami życia duszy ludzkiej? Czy może jest on tylko naturalnym wynikiem pewnego szeregu stanów rozstrojonej przez nadmiar przeciwieństw życiowych duszy poety? Pewną jest rzeczą, że jego wspaniały cykl liryczno-symboliczny stanowi jeden z najpotężniejszych i najszczerszych w poezyi objawów zamętu i ro[illegible] panującego w duszach ludzi dzisiejszych; jest z[illegible] dziwnie wymownym i przejmującym do głębi kr[illegible] budzących się dzisiaj z długiego odrętwienia [illegible] duchowych, pragień idei wyższej, wiary, wzl[illegible]

ziemskich. Niezmierna jego siła, powodująca, jak widzieliśmy, częste naruszenia harmonii słowa i nastroju poetyckiego, jakże wymownie świadczy o wielkości potęgi wewnętrznej, która się w nim wyraziła. Czyżby taka potęga miała przeminąć bez śladu, utonąć w zamęcie rozpacznych szałów lub w martwocie kamiennego spokoju?...



SPIS RZECZY.





WYDAWNICTWA »ARKONII«.



	Rs. k.
Brzozowski Br. Książeczka dla tych, którzy chcą się nauczyć lepiej mówić i pisać po polsku. (Mała gramatyka języka polskiego)	—.10
— O wielkim pieśniarzu Adamie Mickiewiczu . .	—.05
— Zbiorek utworów Adama Mickiewicza dla ludu i młodzieży, z życiorysem i objaśnieniami . .	—.05
Gostomski Walery. Arcydzieło poezyi polskiej »Pan Tadeusz«	1.20
Małyszczycki Stanisław. Inżynier-Mechanik. Młynarstwo zbożowe. Tom I. (Przemysł młynarski wogóle i mąszyny rozdrabniające). Str. 728, tabl. 9 w oddzielnym atlasie i 180 drzeworytów w tekście .	6.—
Złotnicki Antoni Dr. Człowiek, istota jego i przyszłość. Studyum psychologiczne. Wydanie drugie . .	—.80



